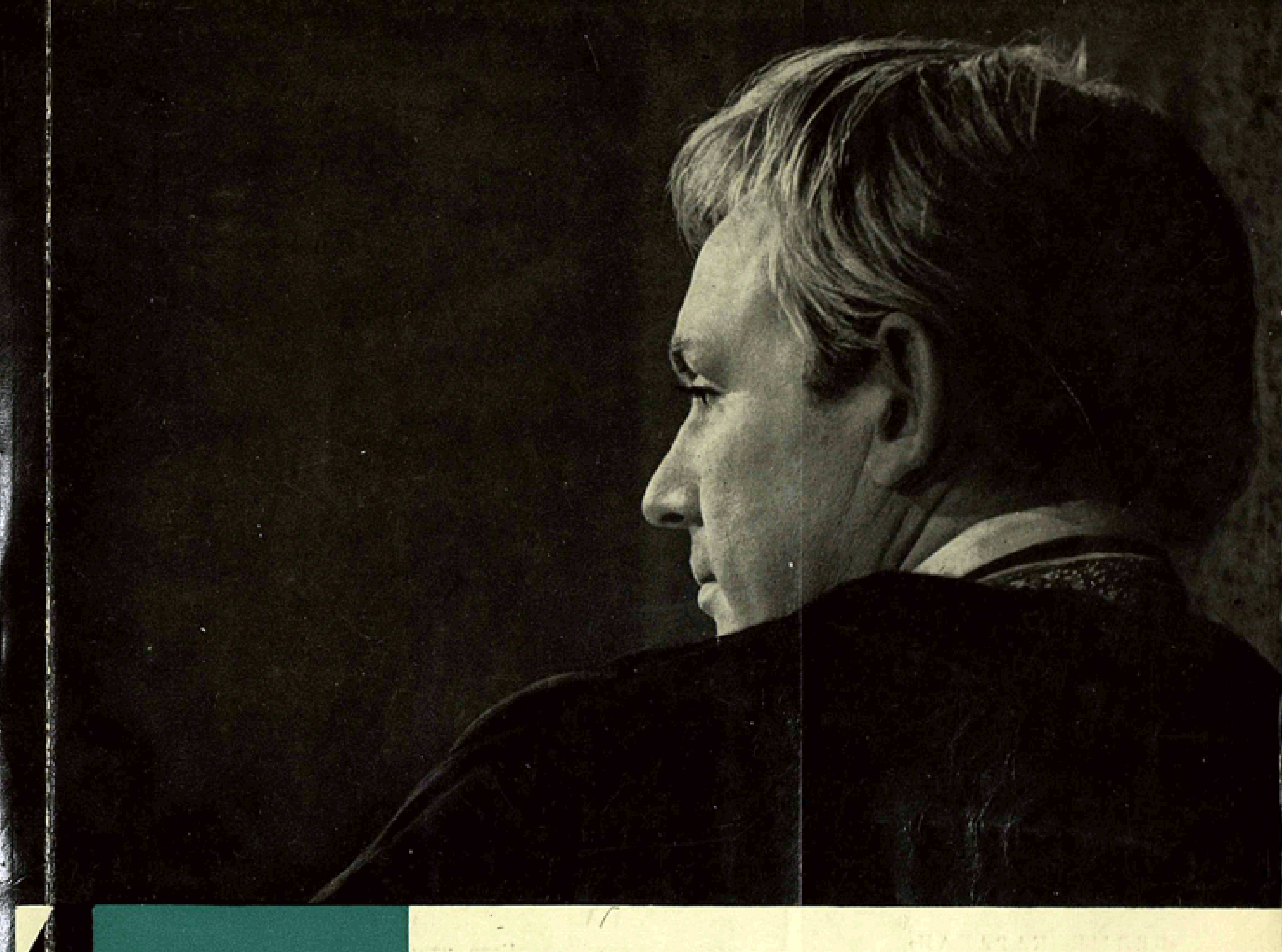


Искусство Кино

6
1964

В номере:



«БЕЛЫЙ КАРАВАН»

Сценарий М. Элиозашвили. Постановка Э. Шенгелая, Т. Мелиава. Операторы Г. Калатозишвили, Л. Калашников. Художники Х. Лебанидзе, Д. Такаишвили. Композитор И. Гедшадзе.
Производство «Грузия-фильм», 1964

Кадр из фильма:
А. Шенгелая — Мария,
С. Багашвили — Мартия

Содержание

На первой странице обложки — Иннокентий Смоктуновский в роли Гамлета в экранизации шекспировской трагедии (постановка Г. Козинцева, «Ленфильм»).

К 100-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ЛУИ ЛЮМЬЕРА

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ КИНЕМАТОГРАФА

В дни XX конгресса Международной федерации киноархивов (Москва, июнь 1964 года) по решению Руководящего комитета ФИАФ отмечается 100-летие со дня рождения Луи Люмьера. Ему впервые в мире удалось показать кинокартины на экране для большого числа зрителей. Использовав опыт других изобретателей из различных стран, он первым создал технически совершенный киноаппарат, позволивший осуществить съемку и проекцию киноизображений.

Кинематограф родился в подвале. Грязноватый и душный парижский погребок назывался Индийским павильоном «Гранкафе». Именно здесь без малого семь десятилетий назад состоялся первый сеанс диковинного зрелища.

Выходец из подвала — кинематограф, переселившись затем в ярмарочные балаганы, довольно скоро стал называться «Великим немым». На памяти одного поколения он поднялся на вершину Парнаса и занял место десятой музы. Забавный аттракцион, вдохнувший движение и жизнь в мир серых теней, превратился в самое популярное искусство XX века, воссоздающее жизнь во всем богатстве звуков, красок, объемов, во всем многообразии человеческих мыслей, страстей и чувств. Кинематограф сыграл в развитии современной цивилизации ничуть не меньшую роль, чем двигатель внутреннего сгорания Дизеля или изобретенное великим русским ученым А. С. Поповым радио. Кстати, все это продукты одной эпохи, но только наше время обнаружило их подлинную перспективу.

У каждого великого изобретателя услужливые потомки тут же отыскивают двойников. У Луи Люмьера их особенно много. Немалое число американцев еще и теперь называют изобретателем кино Эдисона, бельгийцы — Плато, немцы — Складановского, англичане — Поуля... Однако миллионам зрителей известен сегодня не «биоскоп» Складановского, не «кинетоскоп» Эдисона, не «театрограф» Поуля, хотя все это весьма важные изобретения, а кинематограф Луи Люмьера.

Мы здесь сталкиваемся с почти идеальным случаем, когда биография изобретателя оставляет неизгладимый отпечаток на биографии самого изобретения.

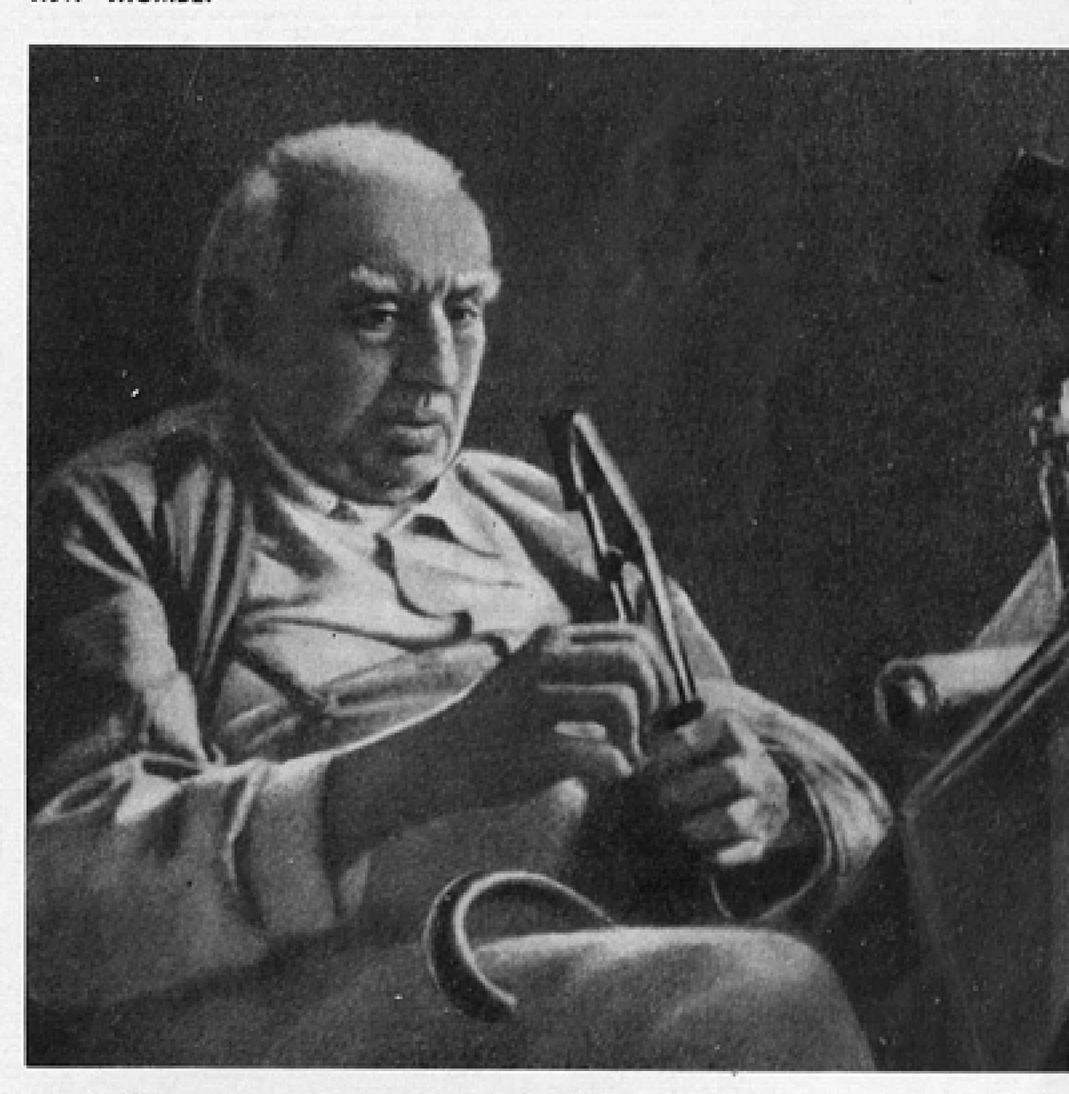
Луи Люмьер родился 5 октября 1864 года в маленьком провинциальном городке Безансоне, где его отец за несколько лет до этого открыл небольшое фотографическое ателье. В 1870 году семья Люмьеров перебралась в быстро растущий промышленный Лион. Уже в начале следующего десятилетия глава семейства основал здесь крупное фабричное производство фотопринадлежностей и химикатов. С детских лет Луи Люмьер был страстно увлечен точными науками, химией. В 1880 году шестнадцатилетний Луи окончил школу с высшей наградой.

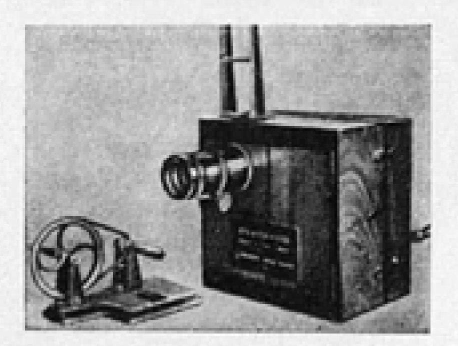
Если судить по некоторым источникам, Люмьер представляется неким изобретателем-самоучкой. Между тем он меньше всего был дилетантом, которого осеняет вдруг счастливая догадка. Луи Люмьер стал подлинным ученым и исследователем задолго до изобретения кинематографа. Он делает ряд важнейших открытий и усовершенствований в области фотографии — изучает свойства различных проявителей и фотопленки, создает эмульсии высокой чувствительности, получает цветное изображение. Широко известными становятся его доклады и сообщения во Французской Академии наук, в Фотографическом обществе (1887—1895 гг.).

Луи Люмьер совмещает воедино «кинетоскоп» Эдисона, где «живые фотографии» рассматриваются только одним человеком, и «оптический театр» Рено, в котором весьма несовершенные изображения демонстрируются на экране уже для многих зрителей. Как видим, Люмьер широко использует опыт своих предшественников, к числу которых можно добавить Франца фон Ухациуса (Австрия), Генри Хейля (США), Оттомара Аншютца (Германия), Марея (Франция) и многих других. Главное же новшество заключается в том, что Луи Люмьер использовал принцип прерывистого движения пленки. Этот принцип, по сути, и сегодня остается незыблемым для всех систем современного кинематографа. Люмьер к тому времени накопил обширные познания в области оптики, фотографии, механики. Он использовал, например, для своего аппарата так называемый грейфер, широко применяемый в ткацких станках. Только благодаря трудам выдающегося французского изобретателя кинематограф смог выйти из лаборатории и превратиться в действительно массовое зрелище.

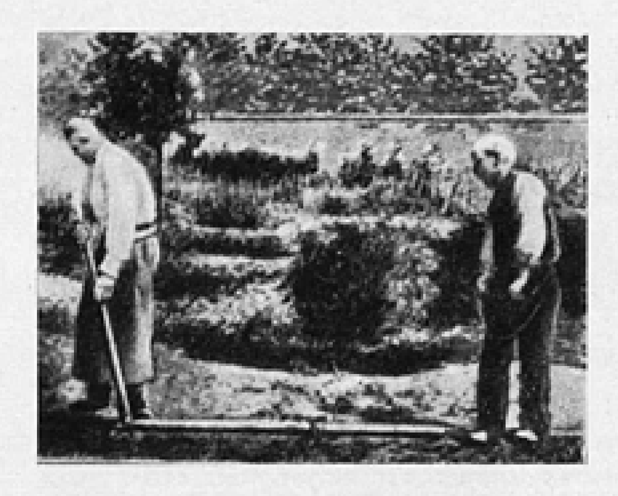
Говоря о рождении кинематографа в одном из парижских подвалов, куда можно было попасть, купив входной билет стои-

ЛУИ ЛЮМЬЕР



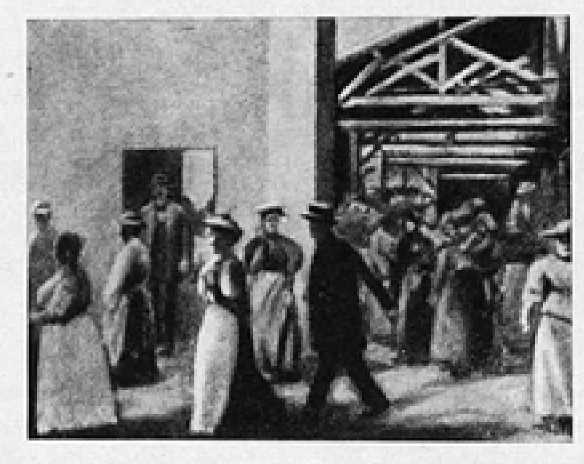


Первый проекционный аппарат Люмьера

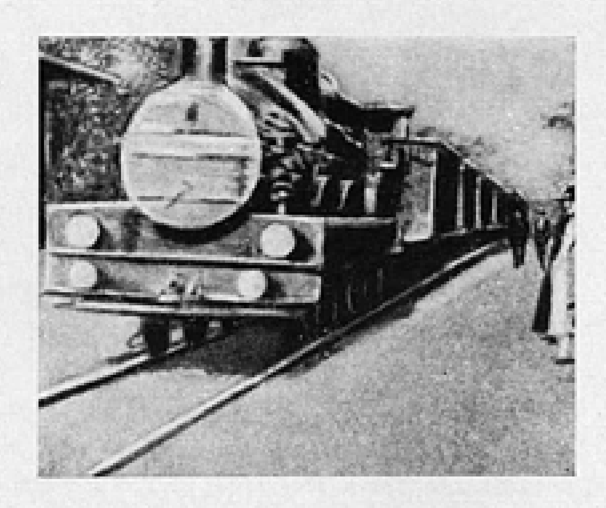




«Политый поливальщик»



«Выход рабочих с фабрики»



«Прибытие поезда»



«Завтрак ребенка»

мостью в один франк, мы хотим напомнить и другие знаменательные даты. Первая из них — 22 марта 1895 года. В этот день Люмьер показал свой первый фильм «Выход рабочих с фабрики» перед собранием деятелей науки и техники под председательством президента Французской Академии наук М. Маскара. Это событие нашло свой отклик тогда и в России: петербургский журнал «Фотограф-любитель» (1895, № 7) в мало известной теперь заметке «Доклад Луи Люмьера» писал о том, что удивительная «проекция показала в движении массу народа, стремящегося на улицу из ворот фабрики, производя полную иллюзию движения; в ней движутся люди, собаки, велосипедисты, лошади, кареты. Проектирование длится минуту, хотя содержит 800 последовательных негативов...».

«Русский фотографический журнал» (Спб, 1895, № 8) добавлял к этому: «Передается движение с поразительной правдивостью».

Луи Люмьер первым снимал «жизнь, как она есть». Но он первым же научился и «гримировать» натуру: уже в знаменитом «Прибытии поезда» Люмьер пользовался специально предусмотренным дымовым эффектом.

Луи Люмьер первым осознал «эффект присутствия», благодаря которому зритель ощущает себя как бы участником происходящего действия.

Люмьер, как известно, создал более ста кинематографических лент. Они и сегодня позволяют говорить о высоком уровне фотографии и разнообразии сюжетов. Первые ленты не превышали семнадцати метров. Показательно, что в вопросах продолжительности показа Л. Люмьер и позднее не стал новатором, он даже отдаленно не мог представить себе многометражных, многосерийных фильмов наших дней.

После первого «закрытого» просмотра в Париже было еще пять демонстраций, в том числе для членов фотографического конгресса, для ученых Сорбонны. Если во время всех этих показов пояснения делал сам Луи Люмьер, то на первом публичном сеансе в «Гран-кафе» комментировал его отец. На многочисленные вопросы собравшихся дельцов и предпринимателей Люмьер-старший отвечал так: «В этом аппарате таится большой секрет, я не хочу продавать его. Я хочу сам его эксплуатировать». Видимо, эта «коммерческая» несговорчивость главы лионской фабрики, одобряемая и Л. Люмьером, побудила многих энтузиастов в разных уголках мира «изобретать» уже изобретенный кинематограф.

В России кинематограф Люмьера был впервые продемонстрирован 4 мая 1896 года. Познакомившись в том же году на Нижегородской ярмарке с «синематографом», А. М. Горький писал: «У Омона приютилось и демонстрируется это удивительное изобретение Люмьера, еще раз доказывающее энергию и пытливость человеческого ума, вечно стремящегося все познать...»

Как и многие первооткрыватели, Луи Люмьер в одном лице совместил различные кинематографические профессии — оператора, актера, сценариста, режиссера... Подпись Люмьера стояла на первом билете в первом кинотеатре... Заметим, что ни одно из этих амплуа в дальнейшем не увлекло изобретателя. Не превратился он и в импресарио. Луи Люмьер навсегда остался ученым, его вклад в развитие кино- и фототехники неоспорим. В 1919 году он был избран членом Французской Академии наук, его имя вошло во все энциклопедии мира.

Нас сегодня восхищают поразительные предвидения Луи Люмьера. Он первым использовал пленку увеличенного размера, предвосхитив ее современного «широкоформатного» двойника. К 1898 году относятся опыты Люмьера с проекцией фильмов на «большой экран». Известно, что в 1900 году на Международной выставке в Париже была проведена «опытная проекция в большом масштабе». Экран, установленный в зале Празднеств, позволял обслужить, по сведениям профессора Е. М. Голдовского, до двадцати пяти тысяч зрителей одновременно. Можно предположить, что этот кинотеатр до наших дней остается непревзойденным.

В 1902 году Л. Люмьер изобретает «фотораму», где изображение развертывается по всей окружности горизонта. Во время сеанса зрители помещаются в центре. Не это ли прообраз современной «циркорамы», «кинопанорамы» и иных новейших систем кинематографа!

Позднее Л. Люмьер решает проблемы «стереокино».

Луи Люмьеру принадлежали открытия во многих областях науки и техники, но именно изобретение кинематографа было и осталось главнейшим трудом его жизни. Не случайно в списке своих работ кинематограф он всегда ставил на первое место. Основные процессы киносъемки, печати и проекции продолжают оставаться и сегодня в общем такими же, как и во времена Люмьера.

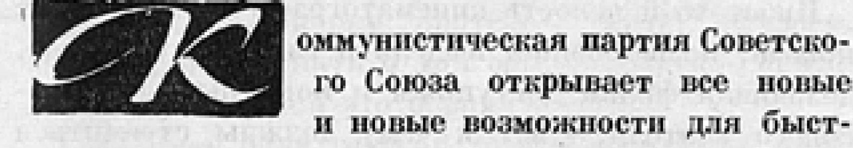
Имя великого француза по праву открывает славную летопись изобретенного им кинематографа.

О. ЯКУБОВИЧ



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 34-й

На службу великому делу



Коммунистическая партия Советского Союза открывает все новые и новые возможности для быстрого подъема всех отраслей народного хозяйства, для создания подлинного изобилия в стране. Новый важный партийный документ — записка товарища Н. С. Хрущева «О некоторых вопросах, связанных с осуществлением курса партии на интенсификацию сельского хозяйства» — будит творческие силы народа, способствует подъему трудового энтузиазма масс. Большая роль в ней отводится кинематографистам, особенно тем, кто работает в научно-популярном, документальном и учебном кинематографе.

Уже много лет Московская, Ленинградская, Киевская студии научно-популярных фильмов, а также ряд студий кинохроники создают фильмы, посвященные сельскому хозяйству страны. За годы и годы работы сняты сотни, вернее, тысячи фильмов, рассказывающих об отдельных процессах сельскохозяйственного производства, о возделывании тех или иных культур, о развитии животноводства.

Возьмите «Каталог сельскохозяйственных фильмов», и вы убедитесь, насколько многочисленны по количеству и многообразны по тематике эти фильмы. Но если вы познакомитесь с самими фильмами, вам придется убедиться и в том, что большая их часть или безнадежно устарела или же пропагандирует отсталые формы ведения сельского хозяйства.

«Теперь буквально в каждой отрасли сельскохозяйственного производства,— пишет в своей «Записке» товарищ Н. С. Хрущев, — появились новые методы, новая технология возделывания различных культур. Поэтому немыслимо изучать, например, выращивание кукурузы без глубокого освоения опыта таких людей, как тов. Первицкий, или выращивание хлопчатника без освоения метода тов. Кучиева, или выращивание картофеля без освоения опыта таких мастеров, как тов. Кузнецов, или выращивание высоких урожаев овощей без освоения опыта таких овощеводов, как тов. Карпутцева».

Но есть ли у нас фильмы, посвященные этим замечательным передовикам, фильмы, где глубоко и подробно раскрывался бы опыт их работы? К сожалению, их нет. А будут они в лучшем случае через год-полтора. И это не случайно.

«... Мы очень медленно подхватываем новое»,— пишет товарищ Хрущев.

Действующая ныне система тематического планирования производства сельскохозяйственных фильмов подтверждает справедливость этих слов.

Эти планы создаются келейно, в кабинетной тиши киноотделов министерств сельского хозяйства (союзного и республиканских), не обсуждаются научной общественностью, очень долго утверждаются к производству. Надо сказать прямо, что работники министерств часто не успевают вовремя заметить то новое, что властно подсказывает жизнь и практика сельского хозяйства, что они плохо информированы об опыте передовых людей колхозного и совхозного производства. Чего стоит один тот факт, когда киноотдел Министерства сельского хозяйства РСФСР рекомендовал киножурналу «Новости сельского хозяйства» снять в качестве передового одно из свиноводческих хозяйств Орловской области. Киногруппа, ознакомившись на месте с положением дел, сняла работу этого хозяйства, но кадры эти вошли не в журнал, пропагандирующий передовой опыт науки и сельскохозяйственного производства, а в михалковский «Фитиль»! Тот, кто смотрел пятнадцатый номер этого журнала, наверное, помнит выразительные кадры горе-руководителей хозяйства и их несчастных питомцев —свиней.

Плохо обстоит дело и с планированием. Отсутствие в плане определенного резерва свободных тем, которые могли бы быть использованы для оперативного показа опыта работы того или иного передовика, приводит к тому, что фильм о нем, как правило, включается лишь в план следующего года. Это означает, что к зрителю такой фильм придет лишь еще через год.

Два года до встречи со зрителем — не слишком ли это большой срок? Не этим ли объясняется, что многие фильмы стареют, прежде чем заканчивается их производство?

Следует обратить внимание и на то, что, размещая заказы по киностудиям, республиканские министерства сельского хозяйства часто не согласовывают между собой тематику будущих кинокартин, в результате чего на свет рождаются фильмы-близнецы, кадр в кадр повторяющие друг друга.

Все эти факты заставляют с еще большим вниманием прислушаться к совету Н. С. Хрущева:

«Следует продумать единый план, определить, какая республика или область какие... учебные кинофильмы будет создавать, подобрать авторов, проинструктировать их. Тогда не будет дублирования, меньше будет материальных затрат, меньше потребуется времени».

Но кроме организационных неурядиц есть еще одно серьезное обстоятельство, о котором ни на секунду не должны забывать кинематографисты, создающие сельскохозяйственные фильмы: качество этих фильмов.

«Другой раз смотришь киноочерк и видишь, что люди, которые снимали его, больше думали не о производстве, не о существе метода, например, тов. Светличного, а о том, как поразить зрителя внешним эффектом. Конечно, киноочерк должен быть сделан живо, интересно. Но главное — показать сердцевину, добраться до того атома, до той молекулы, что является основой данного метода. Без этого ни распространение опыта, ни внедрение, ни повторение и дальнейшее развитие его невозможны!»

Эти слова Н. С. Хрущева как нельзя лучше определяют типические ошибки, совершаемые некоторыми рьяными поборниками чистоты «кинематографического раскрытия» темы. В погоне за мнимым «оживлением» кинорассказа они забывают об обязательной слитности формы и содержания, выхолащивают познавательное содержание фильма и тем самым обесценивают его пропагандистское значение.

Как часто множество ненужных, но полюбившихся режиссеру и оператору пейзажей крадут у зрителя детальный показ работы передовика, а короткий, «динамический» монтаж не дает возможности понять: что же все-таки происходит на экране? Трудно согласиться и с попытками некоторых операторов отыскивать «необычные» точки съемки, искажающие снимаемый объект до неузнаваемости, попытки злоупотреблять движением камеры, усложненной композицией кадра.

Простота и ясность кинематографических средств показа, позволяющая выделить главное, основное, делающая фильм доступным и понятным для массового зрителя,— вот к чему должны стремиться авторы сельскохозяйственных кинокартин.

И надо сказать, что, когда кинематографисты следуют этому правилу, их труд вознаграждается самой большой наградой — признательностью народа.

Примером может служить известная многим кинокартина «Рассказ о зеленых квадратах».

Созданный по инициативе товарища Н. С. Хрущева, этот фильм сочетал в себе актуальность темы и большую познавательность с четкой и ясной формой кинематографического выражения.

Эти достоинства «Рассказа о зеленых квадратах» родились не случайно — они явились результатом плодотворного содружества ученых и практиков сельского хозяйства с группой, снимавшей фильм. Содружество это не закончилось вместе со съемками, оно продолжалось и в процессе монтажа и озвучивания фильма. Такая целенаправленная, коллективная работа способствовала высокому качеству кинорассказа, определила его успех среди миллионов зрителей.

Те же высокие качества свойственны многим сельскохозяйственным фильмам, созданным и в последние годы. На некоторые из них ссылался в своих выступлениях товарищ Н. С. Хрущев, их с удовольствием смотрят в колхозах и совхозах. Как правило, такие фильмы хорошо используют одну из самых сильных сторон научно-популярного кинематографа — его документальность, рождающую у зрителей доверие к тому, что показывает экран.

Однако бывают случаи, когда в погоне за ложной сенсационностью, из-за потери ответственности и требовательности к своей работе кинематографисты лишаются этого великого доверия. «Мне не раз приходилось,— пишет Никита Сергеевич,— уличать авторов некоторых киножурналов, мягко говоря, в неточностях. На экране о том или ином научном эксперименте рассказано увлекательно. А когда попросишь узнать, как внедряются в производство данные предложения ученых, выясняется, что исследование до конца не доведено и рекомендовать в практику нечего. Это — преступление». «К сожалению, не все кинорежиссеры понимают это, не все достаточно требовательно относятся к качеству выпускаемых научно-производственных фильмов».

Нам всем памятна суровая и справедливая оценка, данная Центральным Комитетом КПСС журналу «Наука и техника» № 23 за 1962 год, где был помещен сюжет «Растения не боятся холода», основанный на недостоверных фактах. Эта суровая критика вполне заслужена. Кому много дано, с того многое спросится. Чтобы иметь право обращаться к миллионам зрителей, надо ежечасно, ежесекундно помнить о той ответственности, которая несет за собой это обращение.

Ведь даже одна, пускай совсем маленькая ложь, обнаруженная зрителем, способна поставить под сомнение все другие факты, приведенные в фильме, способна вызвать у зрителя недоверие ко всему рассказу. Потеря же доверия зрителя — это самая страшная потеря, которая только может ожидать пропагандиста. Вот почему с такой непримиримостью пишет Никита Сергеевич о подобного рода случаях: «Надо бороться с теми работниками, которые злоупотребляют доверием, пропагандируют в печати и в кино несуществующие достижения, выдают незаконченные работы за открытия».

«Правда,— продолжает он,— иной раз ошибки допускаются не по злому умыслу. Люди просто не понимают сути того сложного дела, за которое берутся. Они даже думают, что хорошо показывают, пропагандируют передовое. Но то, что с их точки зрения хорошо, на самом деле иной раз оказывается весьма поверхностным показом нового и часто не приносит пользы практике».

Действительно, трудно сказать, что лучше: ложь по расчету или ложь по незнанию? И то и другое одинаково плохо для дела пропаганды передовой науки и практики, одинаково отрицательно сказывается на восприятии зрителя.

Избежать этих ошибок можно лишь при одном условии — надо ответственно подходить к теме, углубленно изучать материал и, наконец, «надо,— как советует Никита Сергеевич,— чтобы к созданию кинофильмов о достижениях науки и передовом опыте широко привлекались специалисты—агрономы, зоотехники, инженеры, механизаторы, ученые».

Эту мысль об использовании специалистов товарищ Н. С. Хрущев интересно развивает в своих дальнейших высказываниях о массовой подготовке кадров, необходимых для интенсивного ведения сельского хозяйства. Большую роль при этом он уделяет учебному кинематографу. «Нам нужно,— пишет он, — создать высококачественные учебники, по которым миллионы людей учились бы высокой производительности труда на примерах передовых людей в той или иной отрасли хозяйства». «Хорошо было бы потом такой учебник переложить на учебный кинофильм. В кинофильме с помощью мультипликации можно наглядно показать биологические процессы, чего нельзя сделать в учебнике. Кино может помочь раскрыть суть явлений, лучше разобраться в тех вопросах, которые изучаются».

Как лучше претворить в жизнь эти пожелания? «Кинофильм, — продолжает Никита Сергеевич,— должен создаваться либо под руководством автора того метода, опыт которого описывается,— это лучше всего,— либо под руководством авторов учебника. Тогда все так называемые мелочи, которые кажутся нехарактерными для кинорежиссера, но имеющие важное значение для производства той или иной сельскохозяйственной культуры, не выпадут, не затеряются, не останутся в тени».

Эти мысли товарища Н. С. Хрущева можно с успехом приложить к созданию любого научно-популярного и учебного фильма.

Записка товарища Н. С. Хрущева «О некоторых вопросах, связанных с осуществлением курса партии на интенсификацию сельского хозяйства» показывает, какая большая ответственность лежит сейчас на работниках научно-популярной и учебной кинематографии, создающих сельскохозяйственные фильмы. Им предстоит принять участие в решении грандиозной задачи обучения массовых кадров специалистов сельского хозяйства. Эта задача четко сформулирована товарищем Н. С. Хрущевым: «...Книга, кино должны быть поставлены на службу великому делу обучения миллионов людей передовым методам труда».

Советские кинематографисты достойно выполнят эту задачу!

«Чтоб фильм сражался!»

Это выражение может на первый взгляд показаться несколько прямолинейным и даже выспренним. Но оно очень точно выражает, о чем говорили и чего требовали участники творческой конференции «Киевнаучфильма». Потому-то мы и поставили это выражение в заголовок.

На конференции обсуждали итоги производственного года и задачи научного кино в связи с решениями декабрьского и февральского Пленумов ЦК КПСС. Совещание, в котором участвовали сценаристы, режиссеры, операторы, композиторы, редакторы студии, гости из Москвы, Ленинграда, Одессы, выявило насущную необходимость активизации форм научной кинопропаганды. Эта мысль была подчеркнута в докладе главного редактора студии Е. Загданского, а также в выступлениях режиссера П. Зиновьева, директора «Киевнаучфильма» Г. Александрова, оператора С. Нови, руководителя секции научного кино СРК СССР И. Василькова и других. И когда речь зашла об актуальном, боевом вопросе, о сельскохозяйственной кинопропаганде, это выражение— «Чтоб фильм сражался!» — само собой вошло в обиход дискуссии.

«Мы привыкли оценивать фильм по числу зрителей, его просмотревших,— говорил сценарист Б. Винницкий.— И в связи с этим судили о доходчивости фильма. Но это не совсем верно. Сейчас, когда решительно перестраивается сельское хозяйство всей страны, нужны иные критерии. Прежде всего необходимо знать, какую пользу принесла та или иная картина. Как сражаются наши фильмы за повышение урожайности».

Оратор вспоминает упрек Н. С. Хрущева работникам сельского хозяйства в том, что мало еще у нас Гиталовых. «Это упрек и нам, — говорит Б. Винницкий. — Видимо, сельскохозяйственная кинопропаганда не стоит на должной высоте и некоторые районы Украины еще испытывают недостаток в фильмах наступательных, активных».

У «Киевнаучфильма» есть положительные традиции. Выступающие не раз возвращались к опыту старейшего режиссера студии Н. Грачева, сделавшего в свое время отличные картины «Они видят вновь» (о работах академика В. Филатова) и «По следам невидимых врагов» (о борьбе с инфекционными заболеваниями). Да и в настоящем коллективу студии есть на что опереться. В последнее время «Киевнаучфильм» выступил с интересной работой «Тайна алмаза» (режиссер К. Лундышев), посвященной трудам украинских ученых по созданию искусственного алмаза. Фильмы «Из камня литого» (режиссер С. Снитко), «Задачу решит кибернетика» (режиссер Ф. Соболев), «И потечет Днепр за Перекоп» (автор-режиссер Г. Александров) и, наконец, «Рассказы о Шевченко» (режиссер Л. Островская), выпущенный к 150-летию со дня рождения поэта, свидетельствуют о больших возможностях коллектива.

Но время требует сейчас форм кинопропаганды несравненно более активных, чем прежде. Совещание много внимания уделило анализу творческих поисков студии как в выборе важной, актуальной темы, так и в ее воплощении на экране. Неудачи чаще всего поджидают авторов там, где нет точного адреса фильма, где появляется многотемье, лишающее кинопроизведение активности и делающее его рыхлым, инертным.

Иногда найденный сценаристом драматургический прием «не доходит» до режиссера, остается непонятым. Так случилось в фильме «Золотые зерна», посвященном работам по выведению новых сортов пшеницы. Он построен в форме монолога (рассказ ведется от лица селекционера). Режиссер, однако, не всегда развивает мысль сценариста, и она иной раз тускнеет, не понятая и не подкрепленная режиссером.

В фильме «Миллион начинается с копейки» сценарист предложил колхозникам, участникам съемки, такие сложные актерские задания, которые они, естественно, не смогли выполнить. Поэтому (как отметил М. Витухновский) фильм получился неубедительным. В картине «Поручить автомату», наоборот, «избыточная рассудочность» заморозила искусство. Отсутствие юмора, простой доброй улыбки нередко снижает доходчивость фильма. Е. Загданский проиллюстрировал эту мысль картиной «Для вашего здоровья»: о великолепных курортах, об отдыхе людей она рассказывает скучно, невесело, без единой улыбки.

В активизации форм кинопропаганды не последнее место занимает искусство оператора. Научный фильм предполагает свои специфические особенности в передаче изображения. «Если фильм получился,— сказала оператор С. Нови,— то оправдывают это выигрышным материалом. Если же фильм плохой, ссылаются на невыразительный материал». Часто оператору приходится снимать невыразительный материал. Здесь решающее значение приобретает профессионализм оператора, его художественный вкус. И тогда, когда изображение поддерживает драматургию, а не иллюстрирует слова диктора, успех гарантирован.

Большая тревога прозвучала (в выступлениях П. Зиновьева, Г. Александрова) за судьбу подготовки среднего звена творческих кадров — ассистентов режиссеров, ассистентов операторов.

Значительная доля продукции «Киевнаучфильма» падает на учебные фильмы. Нередко учебное кино рассматривают как автономную республику и поэтому говорят о нем на особом «автономном» языке. Но и здесь важно говорить во весь голос, а не шепотом. Принципиальность и требовательность к творчеству в учебном фильме отмечали сценарист В. Верников, режиссеры Д. Федоровский, Р. Ставицкий, работник Госкомитета СССР по кинематографии В. Викулина, заместитель директора Центральной кинолаборатории «Вузфильм» Б. Кубеев и другие.

Партийно-творческая конференция на «Киевнаучфильме» показала, что нужно лучше, оперативнее планировать фильмы. Задачи, стоящие перед работниками научного кино в связи с решениями декабрьского и февральского Пленумов ЦК КПСС, требуют большой перспективы в планах производства студии на будущее, в частности к темам, связанным с интенсификацией и химизацией сельского хозяйства.

Работоспособному и требовательному коллективу «Киевнаучфильма» предстоит еще немало сделать в активизации кинопропаганды. Важно, чтобы та требовательность, которая прозвучала с трибуны конференции, обрела свою жизнь на практике.

А. АНИКСТ

«Гамлет» Григория Козинцева

Не знаю, что подразумевают под ходячим выражением «радость творчества». Я видел Григория Козинцева, когда он закончил своего «Гамлета», и у меня было ощущение, что как будто он встал после тяжелой болезни или освободился от каторжной работы и еще не уверен, хватит ли сил на то, чтобы вернуться к обыкновенной жизни.

Сколько раз, наверное, он отчаивался, проклинал тот час, когда родилась самая мысль взяться за этот адский труд. А потом, когда все осталось позади, — и трудности и находки, которые помогли их преодолеть, — как вслушивался он в молчание просмотрового зала, где первые зрители должны были выдать своей реакцией, удалось ли ему заставить их понять то, ради чего он взялся за свой труд.

Художник, проделавший такую работу, как Г. Козинцев, создавший «Гамлета» в кино, должен чувствовать себя совершенно «выпотрошенным», потому что все, что было в нем, вошло в сотворенный им фильм.

Если условно понятие «радости творчества», то зато без тени сомнения можно говорить о той радости, которая достается зрителям, впервые знакомящимся с мастерским произведением искусства. Оттого, что они первые могут сказать об этом, похвалить художника и его творение, у них появляется радость первооткрывателей. Не они создали, но они первые поняли, какое замечательное произведение создал художник.

Больше того, у них рождается иллюзия, будто они в какой-то мере сами причастны к созданию шедевра. Посмотрите на премьерах и на вернисажах, как выглядит автор и какой вид у его судей. Художник все еще взволнован. Если он большой художник, то не тщеславие мучит его, не жалкое искательство успеха, а мысль — дошло ли то, что он хотел передать, родились ли у зрителя те мысли, которые хотел он вызвать у него? А судьи — и те, кто обладают качествами, необходимыми для того, чтобы оценить произведение искусства, и те, кто, несмотря ни на что, хотят высказать свое мнение, — полны важности, потому что в этот миг им подсознательно кажется, что они значительнее самого художника.

Я начал так издалека потому, что хочу объяснить свою позицию. Меня пригласили как «специалиста по Шекспиру» высказать свое суждение. Но случилось так, что с первых кадров фильма Г. Козинцева я забыл о том, что я «специалист». Произошло «обыкновенное чудо» искусства. Все мы, сидевшие в просмотровом зале, попали во власть художника, который сделал с нами примерно то же, что сделал Гамлет, объясняясь с Гертрудой: он повернул наши глаза «зрачками в душу».

Г. Козинцев создал замечательное произведение искусства. Это не экранизация трагедии Шекспира, а самостоятельное художественное творение — «по трагедии Шекспира», как сказано в надписи, следующей за названием фильма.

Спешу объяснить мое отношение к этому вопросу, ибо иначе, пожалуй, кто-нибудь сочтет, что я прячу за этими словами упрек Козинцеву: он, дескать, не воспроизвел на экране произведение Шекспира, а просто создал свой фильм на тот же сюжет. И это будто бы плохо.

Экранизация классических произведений литературы и драмы до сих пор вызывает разные мнения. Они сводятся к двум точкам зрения. Согласно одной, надо, не мудрствуя

лукаво, точно воспроизводить все события литературного произведения и все или главные речи персонажей. По другой, надо воспроизводить не внешнюю сторону произведения, а его сущность.

В общем «перевод» произведения из одного вида искусства в другой аналогичен переводу поэзии с языка оригинала на иностранный язык. Можно передать все слова и тонкости композиции, утратив важные элементы произведения, и можно, пожертвовав педантической точностью, воспроизвести дух и смысл подлинника.

Самое легкое — сделать иллюстративный фильм, самое трудное — создать фильм подлинно художественный, в котором идея классического шедевра станет живой для нашего времени.

Кино имеет уже немалый опыт экранизации Шекспира. Существуют десятки фильмов на сюжеты хроник, комедий и трагедий Шекспира.

Я бы сказал, что главная беда с экранизацией Шекспира определяется широкой осведомленностью публики, знающей его творения подчас вплоть до мельчайших деталей. Значительная часть постановщиков Шекспира находилась под влиянием этого. Они боялись «уклониться» от Шекспира. Признаюсь, когда я консультировал несколько лет назад «Двенадцатую ночь» Я. Фрида, я следил только за тем, чтобы сценарий точно воспроизвел сюжет шекспировской комедии. То, что я потом увидел на экране, заставило меня пересмотреть свою точку зрения. Убедили меня в неправильности ее и некоторые фильмы прославленных мастеров западного кино.

Я не стал бы делиться с читателем соображениями на этот счет, если бы они не имели прямого отношения к фильму Козинцева. Суть вопроса вот в чем.

Шекспир — мастер сценически эффектного сюжета. Больше всего убеждает в этом... балет. Да, я не оговорился. «Ромео и Джульетта» Прокофьева и Лавровского, «Виндзорские проказницы» Оранского и Бурмейстера со всей очевидностью обнаруживают, что как трагический, так и комический сюжет Шекспира может быть передан без слов. Но сюжет никогда не выражает всего идейного смысла произведения. Более того, он иногда находится как бы вне его. Сюжет «Гамлета» было одним и тем же (в общих чертах) и у создателя дошекспировской драмы «Гамлет» и у Шекспира. Но у предшественника Шекспира «Гамлет» — трагедия мести, а у Шекспира — социально-философская трагедия глубокого идейного значения. Что же определяет различие между ними? Конечно, тексты речей. В них выражаются мысли и чувства действующих лиц. Через поэтический текст до нас и доходит идейный замысел Шекспира.

В балете шекспировский текст исчезает. Но музыка и хореография восполняют отсутствие текста. Шедевр С. Прокофьева ясно показывает, как можно средствами музыкальной выразительности создать примерно тот же эмоциональный эффект, какой рождает трагедия Шекспира в драматическом театре.

Казалось бы, кино находится в более выгодном положении — ведь звуковой фильм в состоянии воспроизвести всю поэзию шекспировских драм. В том-то и дело, что нет. Наблюдения над постановками Шекспира в кино привели меня к убеждению, что иногда текст является помехой!

Такое утверждение может показаться кощунственным не только в устах шекспироведа, но и всякого человека. Между тем если вдуматься, то станет ясно, что мое мнение отнюдь не является парадоксальным.

Во-первых, самый объем шекспировского текста таков, что даже на сцене никто теперь не ставит его полностью. Приходится многое сокращать для того, чтобы не переутомлять публику. Так поступают все режиссеры, и другого выхода у них нет.

Значит, театр уже отказался от полного воспроизведения текста Шекспира на сцене. Это делается для сохранения динамики спектакля, которая в наше время иная, чем в эпоху Шекспира. И кино также вправе последовать этому примеру, особенно потому, что оно является искусством еще более динамичным, чем искусство сценическое.

Но дело даже не в этом. Наше восприятие допускает условность театральной речи. В театре персонажи могут говорить стихами, и зритель с этим примиряется. Стихотворная речь на экране воспринимается как полное нарушение жизненного правдоподобия, которое подсознательно у каждого связывается с искусством кино. Если за театром теперь сохраняется право на многие условности, то мы не можем принять за подлинное искусство снятый на пленку спектакль. Даже самый лучший спектакль на пленке превращается в музейный экспонат, утрачивая силу

непосредственности воздействующего искусства. Вспомните эпизоды из спектаклей старого МХАТа, снятые в кино. Они ведь смотрятся совсем не так, как смотрелись сами спектакли. Это воспоминание о театре, а не сам театр.

Многие шекспировские фильмы выглядели, как экранизация спектаклей. Это относится, например, и к знаменитому фильму Лоренса Оливье «Ричард III». Это просто заснятый на пленку спектакль. Костюмы, декорации, речи здесь театральны от начала до конца. Гораздо большей жизненной убедительностью обладал «Отелло» Орсона Уэллса, где действие разыгрывается «на натуре» и на многом лежит печать подлинности, которая требуется для кино. Но и этот фильм отяжелен текстом Шекспира.

Было время, когда мне стало казаться, что Шекспира надо снимать в кино совсем без текста. Я поверил в это, когда увидел начало «Отелло» С. Юткевича. Его фильм, как известно, начинается с великолепного пролога, в котором экранизирован монолог Отелло, когда он рассказывает дожу и сенаторам свою жизнь. Это сделано ярко, красочно, необычайно выразительно. Но все это идет до заглавных титров. А дальше «говорящий» Шекспир.

Я уже сказал, что, на мой взгляд, персонажи кино не могут и не должны говорить стихами. Вообще в кино следует говорить как можно меньше по двум причинам: в кино приходят не столько слушать, сколько смотреть; второе — человеческий голос еще не звучит в кино достаточно натурально. Это не живой голос, а голос, записанный механическим путем. Звук в кино еще не достиг того совершенства, когда возникает полная иллюзия естественного звучания. Это вещи общеизвестные, но о них приходится напомнить, потому что и по первой и по второй

«Гамлет». И. Смоктуновский — Гамлет



причине прекрасный поэтический текст Шекспира утрачивает в кино силу своего воздействия, сохраняющуюся в полной мере, когда мы слышим в театре живую речь актера.

Все это вместе взятое и навело меня на кощунственную для шекспироведа мысль о том, что надо попробовать сыграть Шекспира в кино «немым способом». Я высказал эти соображения Г. Козинцеву. Как теперь известно всем кинозрителям, он не согласился со мной и вместо этого выдвинул свою идею: Шекспир должен говорить в кино прозой.

Если внимательно вслушаться в текст фильма Г. Козинцева, то окажется, что он почти полностью сохранил прозаические диалоги шекспировского «Гамлета». А из стихов он взял те, которые звучат как проза, или такие, которые можно произнести как прозу. Естественно, что единственным подходящим для этой цели переводом оказался перевод Бориса Пастернака, который стремился предельно приблизить речи персонажей Шекспира к живому современному разговорному языку.

В фильме Г. Козинцева перед нами не театральные герои, изъясняющиеся на условном стихотворном языке, а живые люди, которые говорят, как все мы. Так был снят тот барьер, который мешал сделать Шекспира живым и естественным на экране.

Я считаю, что это важнейшее художественное достижение, которое имеет значение для всей дальнейшей судьбы Шекспира на экране не только у нас, но и во всем мире. Самое трудное положение в этом отношении будет у англичан, которым нельзя «переводить» Шекспира с языка XVI века на язык XX века. Впрочем, недавние гастроли Королевского Шекспировского театра в Москве и Ленинграде показали, что режиссеру Питеру Бруку удалось в «Короле Лире» начисто снять театральщину из речей персонажей и научить актеров говорить не «приподнятым» языком, а так, как того хотел Шекспир — «легко и без запинки», «без лишней скованности» (слова из наставления Гамлета актерам).

Сократив текст, Г. Козинцев не изгнал поэтические образы Шекспира. Он перевел их из речевой стихии в стихию динамического изображения. Вместо рассказа Гамлета о том, как бражничает новый король, мы видим пиршество во дворце. Мы не слышим поэтического рассказа Гертруды о том, как утонула Офелия, но видим иву, склонившуюся до самой воды, а затем Офелию, которую распластанное платье держит некоторое время на поверхности реки, пока она с цветами в руках не начинает медленно погружаться в глубину...

Чем больше приглядываешься к фильму, тем яснее становится, что Г. Козинцев сделал все возможное для того, чтобы средствами кинематографической выразительности восполнить утраты, вызванные отсечением всего, принадлежащего театру, и оставив лишь те элементы трагедии Шекспира, которые естественны на экране.

Это — первое и самое главное, если говорить о художественной стороне фильма. «Гамлет» Г. Козинцева — не экранизация трагедии Шекспира, а мастерское произведение кино, которым может гордиться все советское искусство. Это блестящая победа реализма, торжество жизненной правды на экране.

Пожалуй, еще точнее следует говорить о победе художественной правды. Об этом следует сказать в связи с некоторыми тенденциями в современном кино, когда хорошие и честные художники ищут средства освобождения от штампов и обновления кино в обращении к «голой» натуре, в непосредственном воспроизведении действительности. Эксперименты такого рода не кажутся мне незаконными в искусстве. Я верю, что жизнь бесконечно интересна и значительна. Поэтому, чем ближе к ней художник, тем лучше и для него и для искусства. Но, по-моему, есть некоторый самообман в наивном убеждении, что можно просто «снять» жизнь. Элемент отбора есть и в таком искусстве, не говоря уже о том, что съемка тем или иным ракурсом уже является художественным приемом, как ни маскироваться под «естественность».

Мне думается, сейчас такое время, когда искусству во всех его видах нужно противостоять двум тенденциям — бесконечному повторению достигнутого, иначе говоря, эпигонскому реализму, который уже не есть реализм, и чрезмерному погружению искусства в натуру. Если искусство хочет выполнить свое призвание — «держать зеркало перед природой», как учил тому Шекспир, и осмыслить свое время, — то оно должно, прошу простить невольную тавтологию, быть искусством, иначе говоря, находить особые формы и средства для того, чтобы не только отразить действительность, но и выразить



«Г а м л е т». Э. Радзинь — Гертруда, И. Смоктуновский — Гамлет

свое отношение к жизни. Искусство не имеет права отмалчиваться.

Художник не должен превращаться в проповедника, но равнодушная созерцательность, тем более созерцательность скептика, не может родить настоящего искусства. Настоящий художник должен иметь убеждения. Только они способны придать подлинный пафос его произведениям.

Шекспир, кстати говоря, отличная проверка художников театра и кино. Пользуясь известными театральными терминами, можно сказать, что в отношении его существуют две «школы». Есть режиссеры и актеры, которые ставят или играют Шекспира потому, что хотят показать себя, удовлетворить свое тщеславие. В самом деле, тот, кто ставит и играет Шекспира, заранее привлекает к себе большое внимание. Но из этого получается не больше, чем «Шекспир для себя». А нужен, конечно, «Шекспир для других». Такое воспроизведение Шекспира может создать лишь художник, глубоко прочувствовавший жизненность великих творений Шекспира и имеющий что сказать современникам. Но мало иметь мысли, нужно найти для них точное художественное воплощение, растворить все пережитое и продуманное в произведении так, чтобы образы оказывали сильное идейно-эмоциональное воздействие.

Г. Козинцев не единственный, но именно такой художник. Таким он проявил себя в наиболее полной мере в «Гамлете» — самом зрелом своем произведении.

Мне нравится, что в этом фильме нет и намека на—увы! — очень частое режиссерское тщеславие, когда кадры сделаны так, чтобы знатоки отметили и оценили «находку», «прием» и тому подобное. В картине есть та приятная скромность (такова же и работа оператора И. Грицюса), когда видишь художника, нимало не озабоченного тем, чтобы покрасоваться перед публикой. Художник занят только одним — стремлением найти наиболее адекватное выражение своих идей.

Своих? — спросит читатель. — Ведь вещь-то написана Шекспиром, и все идеи его — Шекспира.

Да, это так.

И не так.

Если бы Козинцев был только иллюстратором идей Шекспира, не получилось бы того целостного произведения, проникнутого глубоким внутренним единством. Я снова возвращаюсь к вопросу о различии между обыкновенной экранизацией и художественным произведением на классический сюжет. Когда современный нам художник находит в старом сюжете возможности для выражения своих идей, своего миропонимания, своего ощущения действительности, то он создает оригинальное произведение.

Собственно, в таких случаях происходит именно то, что было присуще творческому процессу у самого Шекспира. Нет надобности напоминать, что фабула почти всех драм Шекспира является заимствованной. Некоторые пьесы представляли собой инсценировки поэм («Ромео и Джульетта») или новелл («Отелло»), тогда как другие были переработками драматических произведений, существовавших уже до Шекспира («Гамлет», «Король Лир»). Сравнение драм Шекспира с произведениями его предшественников обнаруживает, что суть не в фабуле, а в идейном наполнении ее, в своеобразии художественных средств, примененных Шекспиром для того, чтобы идея стала живой для его современников.

Г. Козинцев отказался от пиетета перед буквой шекспировской трагедии. Он критически подошел к каждому элементу трагедии и смело исключил из своего сценария все, что сделало бы фильм архаичным. Вместе с тем какие-то стороны шекспировского сюжета им представлены, пожалуй, даже с большей рельефностью, чем это имеет место у Шекспира.

При всем стремлении сделать обстановку действия реальной, Козинцев все же не отказался от фантастической фигуры призрака отца Гамлета. Он смело пошел на то, чтобы не искать ей реального оправдания, не превращать призрак в образ «мементо мори», каким он выглядит, например, в фильме Лоренса Оливье.

У Г. Козинцева призрак откровенно символичен, и это не противоречит реалистической основе фильма. Тень прежнего короля витает над Эльсинором не как символ потустороннего мира, а как символ того, что Дания когда-то не была тюрьмой и могла бы ею не быть. Перед тем как призрак исчезает, на какое-то мгновение Гамлет — и вместе с ним мы — видим не пустые глазницы черепа, как в фильме Оливье, а умные и грустные глаза живого человека, скорбящего о том, что все пошло прахом.

В трагедии Шекспира нет определенности в отношении времени действия. Уже в конце XVI века история принца Датского обладала большой древностью. Настоящий «Гамлет» жил за восемь-девять веков до эпохи Шекспира.

Шекспир не сломал старый сюжет, а только ввел в него такие черты, которые, не будучи прямой аналогией современности, наводили публику на мысли о ней. Г. Козинцев поступил так же. Он взял шекспировский сюжет и ввел в него штрихи, помогающие почувствовать, что эта картина создана в наше время.

Заметнее всего это в образе Клавдия. М. Названов — самый жизненно убедительный Клавдий, которого мне когда-либо довелось видеть на сцене или в кино. Он в самом деле тот «улыбчивый подлец», каким он представлен в трагедии Шекспира. Он очень представителен, наделен внешним обаянием, но весь он всего лишь подделка и под доброжелательного человека и под государственного деятеля. Это имитация величия, а не подлинное проявление его.

Гамлет сумел заставить его на какой-то момент почувствовать собственную низость. Мы видим это в известной сцене молитвы короля. Но то был лишь краткий миг, когда король увидел в зеркале свое лицо без маски и сам содрогнулся.

Козинцев ввел затем маленький эпизод, которого нет у Шекспира, но который очень нужен для того, чтобы мы поняли характер Клавдия. Он мог на миг испугаться правды о самом себе только потому, что боялся быть разоблаченным, а не потому, что в нем заговорила совесть. У таких людей, как он, совести нет. Этот человек — яркое воплощение неправедной власти, добытой кровью честных людей. Когда затем король решает разделаться с Гамлетом, у него нет никаких колебаний. Случайно он оказывается возле того самого зеркала, в котором однажды увидел свое лицо без притворной улыбки. Клавдий не позволит себе второй раз проявить слабость. Он выплескивает на зеркало кубок с вином, и его отражение оказывается как бы смазанным. Настоящее лицо Клавдия им скрыто от других людей.



«Гамлет». Э. Радзинь — Гертруда, М. Названов — Клавдий

Клавдия окружают угодники. Среди его приближенных нет ни одного человека. Есть только слуги, более или менее высокого ранга. Первый среди них — Полоний (Ю. Толубеев). В нем было больше солидности и величия, когда мы видели его десять лет тому назад в постановке Ленинградского академического театра имени Пушкина. Тогда в облике Полония — Толубеева было нечто от человека, которому дана некоторая толика власти. В фильме Толубеев — «вертлявый, глупый хлопотун», не больше.

Розенкранц и Гильденстерн — такие же хлопотуны, только они рангом пониже, и все их хлопоты имеют одну цель: из слуг, более отдаленных от короля, стать слугами самыми приближенными.

Главное дело всех этих слуг — и Полония, и Розенкранца с Гильденстерном, и Озрика,— слежка и наушничество. Гамлет опутан сетью королевского надзора.

Королевство Клавдия постоянно находится на «чрезвычайном положении». Мы видим повсюду «строгость караулов», о которой сказано в трагедии Шекспира; королевский замок — неприступная крепость. Подъемные мосты, рвы, наполненные водой, вооруженные стражники на каждом шагу и, наконец, личный телохранитель короля — все это зримые черты власти, ограждающей себя от народа.

Впрочем, хотя, следуя трагедии, Козинцев изображает бунт Лаэрта, это не народное восстание, а всего лишь заговор кучки военных, врывающихся во дворец. Народ в фильме безмолвствует. Он время от времени появляется перед нашими глазами, мы видим робких и терпеливых горожан, забитых и покорных крестьян. У них свои беды и нужды. Они не знают, что там, во дворце, между королем и принцем идет борьба не на жизнь, а на смерть и в этой борьбе решается будущее народа. Чего добивается Гамлет, что мучит его — этого не понимают даже те, кто, казалось бы, больше всего любят его, — собственная мать и возлюбленная.

Королева Гертруда лишена Козинцевым какой бы то ни было женской привлекатель-

ности. Мне кажется, однако, что, полемизируя в этом отношении с образом королевы в фильме Оливье, наш режиссер ударился в другую крайность. Зато несомненно всех чарует прелестная юная Офелия (А. Вертинская), чудесная куколка, которая разбилась в сутолоке и стычках эльсинорского замка.

Самая большая удача фильма — образ главного героя.

И. Смоктуновский — актер огромного обаяния, которое согревает образ Гамлета и делает его глубоко человечным, близким зрителю. Гамлет Смоктуновского — не театральный герой, снятый киноаппаратом, а совершенно реальный человек, характер которого для нас раскрывается в ходе действия трагедии. Когда я смотрел фильм Козинцева, у меня не было того ощущения, что мешало мне в свое время полностью насладиться по-своему великолепным Гамлетом Лоренса Оливье. При просмотре английского фильма у меня все время было ощущение: мне показывают, как играет Гамлета великий актер. Он играет блестяще. Его чтение монологов производит большое впечатление. Гамлет — Оливье вызывает восхищение. Гамлета — Смоктуновского мы любим так, как можно любить бесконечно близкого и дорогого человека. Произошло полное слияние личности актера и героя. Поэтому дальше, называя то имя шекспировского героя, то имя актера, я подразумеваю одно и то же лицо — живого Гамлета, который смотрит на нас с экрана, заставляя глубоко волноваться его судьбой.

«Гамлет». А. Вертинская — Офелия, И. Смоктуновский — Гамлет



В этом Гамлете нет не только сентиментальности, но даже и мужественной романтики. Он предельно сдержан. Все его переживания глубоки, но глубина их не измеряется внешней экспрессией. Только изредка прорывается страстность, присущая его натуре. Как правило, он молчалив, таит все в себе, не любит никакой красивости, в нем есть та хорошая мужская скупость в выражении чувств, которая свидетельствует об искренности.

Знаменитые монологи Гамлета (в той мере, в какой они сохранились) поданы в фильме как мысли героя. Мы видим его лицо, глаза, замечаем легкое дрожание мускулов лица и слышим читаемые без малейшего пафоса мысли Гамлета.

Для Г. Козинцева не существует пресловутой проблемы — «слабый или сильный» Гамлет. Его герой лишен двойственности, которая с давних времен считается важнейшей чертой личности Гамлета. У Смоктуновского нет «гамлетизма», раздирающих душу колебаний, нерешительности и других признаков безволия. Но он отнюдь не тот бодрый и жизнерадостный Гамлет, который в прошлом рисовался некоторым критикам и деятелям театра. Перед нами человек очень цельной натуры, необыкновенно чистый душевно, очень взыскательный к людям, но прежде всего — к самому себе.

Мы понимаем, что у такого Гамлета другом может быть лишь серьезный, положительный Горацио, такой же мыслитель, как и принц, но менее деятельный, чем он. Горацио (В. Эренберг), как и Гамлет, понимает, что им обоим довелось жить в очень скорбное время. Взаимоотношения Гамлета и Горацио образуют контраст с тем, что мы видим при дворе Клавдия. Там один всегда выше, другой ниже; один господствует, другой служит, тогда как Гамлет и Горацио равны. Их соединяет не цепь подчинения, а венок дружбы.

В Смоктуновском нет ни простодушия, ни наивного энтузиазма. Его Гамлет рано созрел в духовном отношении. Это могло произойти еще до смерти отца. Во всяком случае, Смоктуновский с самого начала входит в фильм человеком, понимающим жизнь.

Главная черта этого Гамлета не страх перед злом, не ужас перед массой несправедливостей, творящихся в жизни, а гнев. Сомнения лишь ненадолго возникают у него. Да иначе и не может быть у этого непримиримого к злу человека. Вы слышите его слова, знаменитые слова, выражающие высшую точку сомнений шекспировского героя:

Быть иль не быть, вот в чем вопрос.
Достойно ль
Терпеть без ропота позор судьбы
Иль надо оказать сопротивленье?..

Вопрос Смоктуновского уже содержит ответ — сопротивляться.

Гамлет — Смоктуновский полон благородного негодования против узурпатора, превратившего Данию в «образцовую» тюрьму «со множеством арестантских, темниц и подземелий».

Козинцевский Эльсинор не абстрактный символ, а страшное в своей реальности воплощение всего того, что ненавистно свободолюбивому Гамлету. Бастионы и высоченные стены крепости снаружи, а внутри — бесконечные переходы, перекрытые коваными дверьми, решетками, перегородками,— вот он, тот мир, в котором живет Гамлет.

Перед нами не трагедия одного лишь Гамлета, а трагедия всего датского королевства, которое насквозь прогнило, и жизнь не содержит для людей никакой радости.

Все это подчеркивают мрачные серые тона фильма, скупые пейзажи с чахлой растительностью, острые голые скалы, безрадостная осенняя погода, мрачные люди, бредущие по голой земле неизвестно куда и неизвестно зачем.

На этом мрачном фоне единственное прекрасное — сам Гамлет. Он воплощает тот идеал, который мыслился герою Шекспира, когда он говорил, что человек — это чудо природы: «Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движеньям!.. Краса вселенной! Венец всего живущего!»

Эти слова завершаются у шекспировского Гамлета нотой разочарования: «А что мне эта квинтэссенция праха?» Хотя Смоктуновский произносит и эти слова, но они у него звучат так же неубедительно, как и размышления Гамлета на кладбище.

Шекспировского Гамлета мучит то, что даже самый прекрасный и великий человек превращается в прах и исчезает из памяти



«Гамлет». И. Дмитриев — Розенкранц, И. Смоктуновский — Гамлет, В. Медведев — Гильденстерн

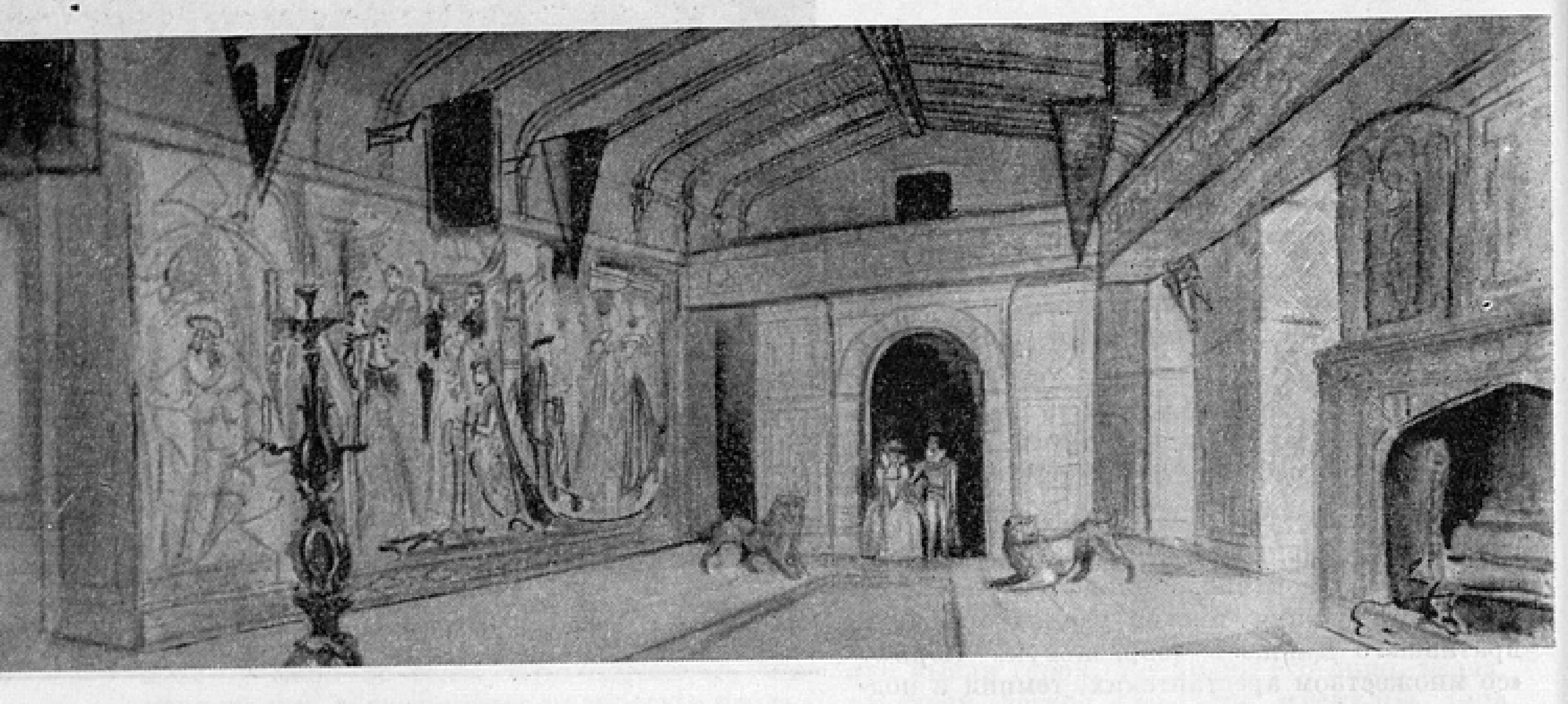
людей. Смоктуновский передает эти размышления Гамлета совсем в ином ключе. Тленно всякое величие, основанное на несправедливости. С каким сарказмом бросает он в лицо Клавдию слова о том, что толстяк король или худой горемыка — это только два блюда к столу червей: «Можно вытащить рыбу на червяка, пообедавшего королем...»

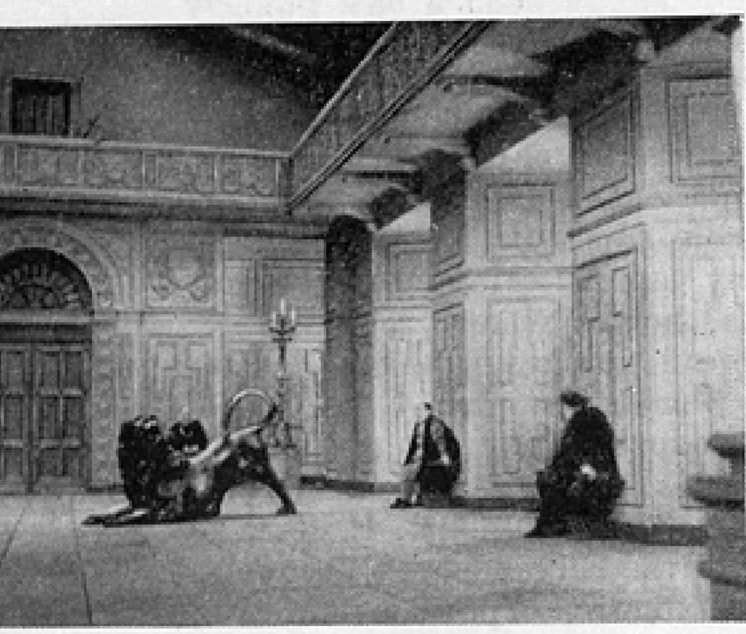
Клавдий, который пришел к власти, убив брата, страшно боится смерти. С ним постоянно рядом человек с лицом и руками гориллы, готовый схватить и задушить всякого, кто приближается к королю. Но Клавдию мало долго жить. Ему хочется бессмертия. В его покое находится огромное полотно, занимающее всю стену от пола до потолка. На нем в золоченой раме картина, изображающая Клавдия на коне. По всему дворцу расставлены бюсты Клавдия.

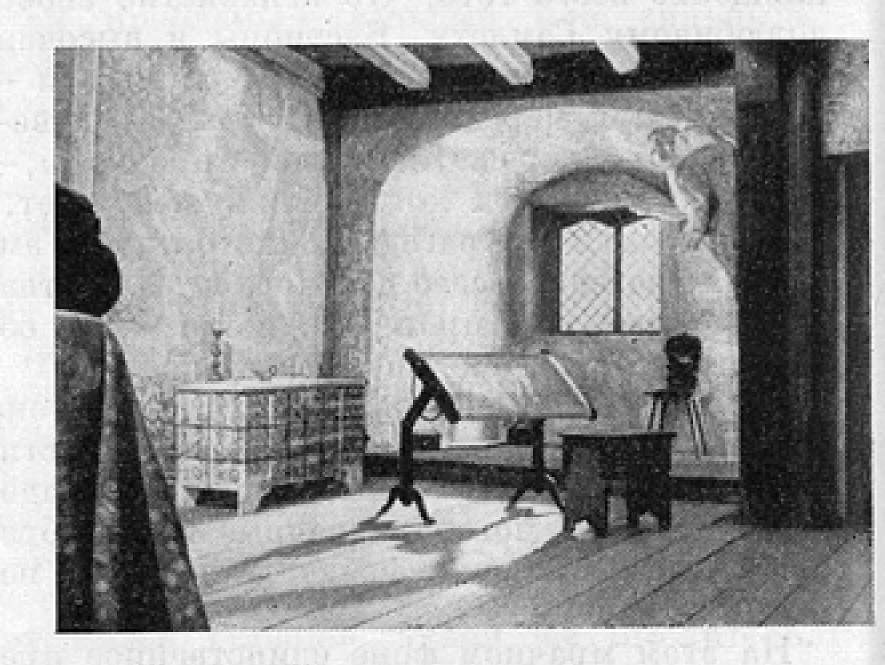
Гамлет знает: всему этому величию есть предел. Уж на что великим царем был Александр Македонский, но его похоронили, он превратился в прах, «прах — земля, из земли добывают глину», из этой глины можно сделать обмазку для пивной бочки. Гамлет произносит эпиграмму:

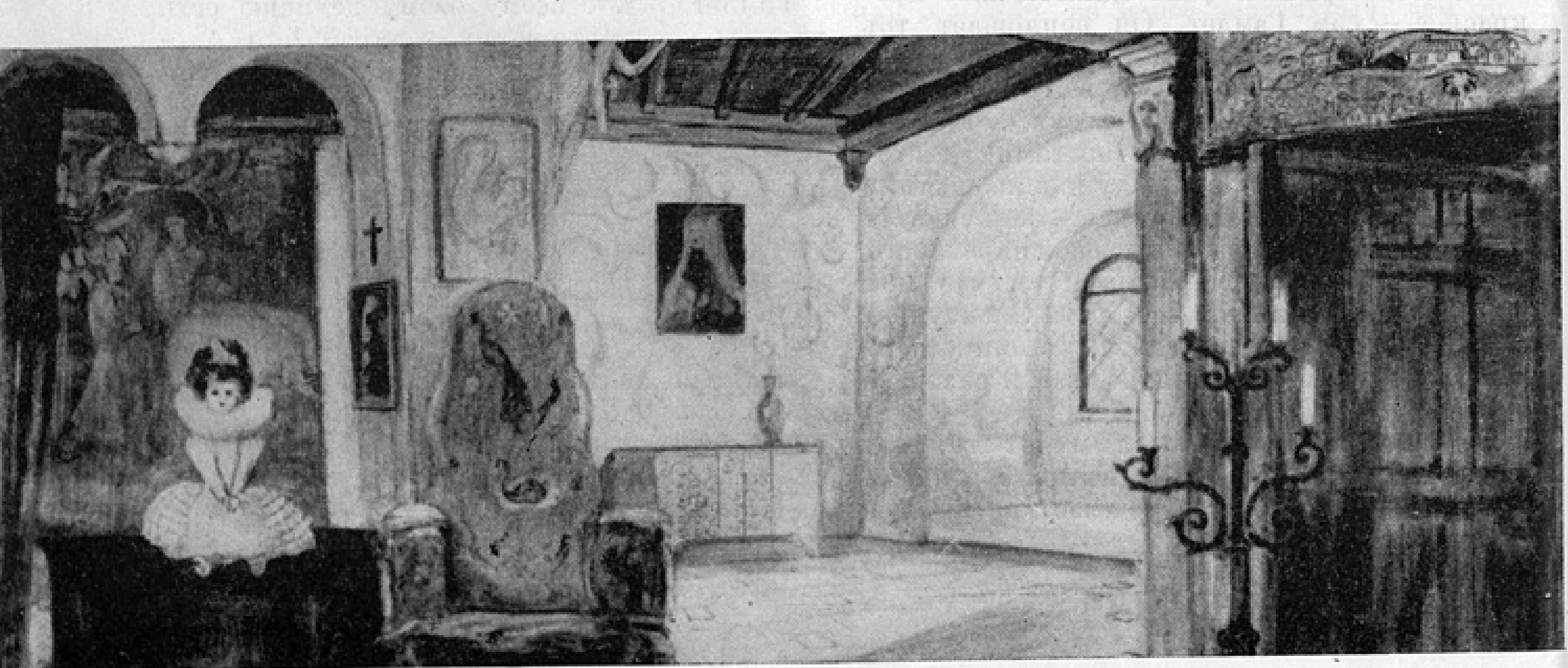
Истлевшим Цезарем от стужи
Заделывают дом снаружи.
Пред кем весь мир лежал в пыли,
Торчит затычкою в щели.

Мнимым является величие царей и полководцев, захватчиков, проливавших кровь ради своей славы и власти. Истинное величие — величие человеческого духа. Им обладает Гамлет.









Эскизы и декорации художника Е. Енея к фильму «Гамлет»: вверху — гобеленовый зал, внизу — спальня Офелии

Он погибает. Но не потому, что его надломили душевные бури, а потому, что ужасен окружающий мир, в котором честного человека подстерегают опасности и он каждую минуту может попасть в западню. Беда Гамлета в том, что ему приходится жить в мире, где, как сказано у Шекспира: «Быть честным — по нашим временам значит быть единственным из десяти тысяч».

Гамлет у Г. Козинцева и И. Смоктуновского — настоящий борец.

Г. Козинцев выразительно сопоставляет Гамлета и Фортинбраса. Норвежский принц — суровый воин, для которого война и человекоубийство — будничное дело. Иначе и нельзя воспринять его, когда наблюдаешь марш войска Фортинбраса, идущего через лужи, под дождем драться неизвестно за что. Гамлет — борец за справедливое дело, воин в борьбе против деспотизма и бесчеловечности.

Трагические мотивы фильма получают выражение и в музыке Д. Шостаковича. В ней отражена борьба двух начал, пронизывающих всю трагедию. Эльсинор Клавдия, «Дания — тюрьма» — мы слышим все это в музыке, как и тему борьбы, воодушевляющей Гамлета.

Мне кажется, что самая яркая музыкальная тема фильма связана с Офелией.

Как известно, у Шекспира Офелия поет. В фильме она и танцует. Режиссер перевел тему Офелии в движение. Мы видим, как девушка разучивает танец — один из тех, какие исполняют на придворных празднествах. Звучит поразительная мелодия Шостаковича. В ее пронзительной тональности причудливо сочетаются сковывающая придворная чопорность и рвущаяся сквозь все преграды душа Офелии, ее лирическая натура, замкнутая в пределы каменного Эльсинора.

Когда Офелия сходит с ума от всего пережитого и мы видим ее во дворце, она опять танцует. Вдруг ей вспоминаются па и жесты танца, который она когда-то учила. Мелодия Офелии звучит в этой сцене с огромной трагической силой. Удачное режиссерское решение эпизода безумия Офелии и совершенно созвучное ему музыкальное решение делают эту сцену одним из центральных эпизодов фильма. Здесь более чем где-либо в других местах картины выражена трагическая судьба жертв суровой борьбы, свидетелями которой мы являемся. Офелия становится символом всех перемалываемых каменным жерновом абсолютистского деспотизма. Мы чувствуем — не на Гамлете лежит вина за ее гибель, а на Клавдии. Офелия прекрасная, но слабая натура. Она не выдержала ужасов этого мира. Гамлет тоже мог бы пасть его бессильной жертвой. Но он обладает мужеством, ему не грозит помрачение разума. Наоборот, в жизненной борьбе разум Гамлета закаляется, мысль обретает зрелость.

Прекрасный фильм Г. Козинцева проникнут мужественным гуманизмом. Художник знает: за человечность надо бороться. Финалу картины недостает каких-то слов, и мне кажется, что лучшим заключением к «Гамлету» Г. Козинцева могли бы послужить слова, которыми заканчивается другая великая трагедия Шекспира — «Король Лир»:

Какой тоской душа ни сражена,
Быть стойким заставляют времена.

Герой погибает, но фильм не рождает у зрителя ощущения безнадежности борьбы. Если можно все богатство мыслей, рождаемых картиной, свести в краткое определение, то, мне кажется, оно будет таким: в любых условиях оставаться человеком. С достоинством нести это звание и знать, что нет ничего выше, как человеческая честь.

«Здесь просто приятная дама объяснила, что это отнюдь не пестро, и вскрикнула:
— Да, поздравляю вас: оборок более не носят.
— Как не носят?
— На место их фестончики.
— Ах, это нехорошо, фестончики!
— Фестончики, все фестончики: пелеринка из фестончиков, на рукавах фестончики, эполетцы из фестончиков, внизу фестончики, везде фестончики...
— Уж как вы хотите, я ни за что не стану подражать этому.
— Я сама тоже... Право, как вообразишь, до чего иногда доходит мода... Ни на что не похоже! Я выпросила у сестры выкройку нарочно, для смеху; Меланья моя принялась шить.
— Так у вас разве есть выкройка?— воскликнула во всех отношениях приятная дама не без заметного сердечного движения».

Н. В. ГОГОЛЬ. «Мертвые души»

Л. МУРАТОВ

Фестончики экрана

Фильмы бывают разные — прекрасные и посредственные, смешные и трагедийные, современные и исторические, музыкальные и приключенческие.

Фильмы также бывают модные. Просто модные и модные во всех отношениях: в выборе героев и обстоятельств сюжета, в актерской игре, в режиссерских приемах. Здесь сплошные фестончики, «везде фестончики». И хотя, в отличие от гоголевской дамы, эта модная кинематографическая выкройка отнюдь не вызвала у нас «заметного сердечного движения», все же следует поговорить о новейших «фестончиках» экрана, разобраться в истоках их появления.

Пожалуй, трудно найти у нас в кинематографе картину, где пристрастие к «модерну», к «фестончикам» было бы столь разительным, как в фильме «Улица Ньютона, дом 1». С экрана ведется рассказ о самой что ни на есть современной профессии — о физиках. Профессия эта сегодня весьма популярна в искусстве — о физиках пишут пьесы и романы, ставят фильмы, им посвящают стихи. Впрочем, такой интерес вполне объясним — здесь кроются возможности глубоких драматических конфликтов. Однако не надо путать живой, творческий интерес к физикам с модой на них. Ведь иначе, чем погоней за модой, трудно объяснить то, почему герои «Улицы Ньютона» — физики.

В выступлениях перед кинозрителями режиссер причислял свою картину к «кинематографу мысли», утверждая, что его фильм прежде всего рассчитан на «интеллектуальное восприятие», ибо призывает зрителя «размышлять, додумывать». Более того, отвечая на замечания зрителей, упрекавших фильм в рассудочной холодности, режиссер оправдывал ее спецификой так называемого «интеллектуального кинематографа».

Но в чем же проявляется эта «интеллектуальность»? С экрана звучат имена Ферми и Гейзенберга, Эйнштейна и Оппенгеймера, сталкиваются парадоксы и загадочные, глубокомысленные фразы, в кадрах то и дело мелькают портреты великих физиков — Жолио Кюри, Курчатова, Резерфорда, того же Эйнштейна. На студенческой вечеринке предлагается тост за уравнение Дирака, спорят о квантах, и, конечно же, не обходится без модного спора «физиков» и «лириков». Отрицательный персонаж, оправдывая свой дурной поступок, коварно ссылается на минутную слабость Галилея, на предательство Оппенгеймера. Даже когда герои вступают в драку, тени ученых-физиков незримо присутствуют при этом «интеллектуальном» поединке — удары кулака сопровождаются именами Галилея и Гейзенберга.

Психологический язык живых человеческих образов, очевидно, старомоден для «современного стиля» этой картины. Поэтому претенциозная банальность фраз и афоризмов дополняется «многозначительностью» подтекста, пустота глаз актера — фотографией Эйнштейна на рабочем столе героя...

Не случайно, что фильм, претендующий на «современность», фильм, казалось бы, полемизирующий со схематизмом и традиционностью, сам схематичен — в характерах героев, в сюжете, конфликте произведения.

На парадоксальном на первый взгляд стыке — весьма традиционного схематизма и модернистской киноформы — возник этот фильм.

Случай печальный. И не только потому, что картину делал человек безусловно одаренный, но и потому, что нашлись люди, поспешившие причислить фильм Т. Вульфовича к «современному кинематографу». Мнимую проблематичность «Улицы Ньютона» они почли за «глубину» экрана, пристрастие к эффектам — за художественный поиск, интеллектуальное модничанье — за кинематограф мысли.

Но право же, Николай Хромов из «Порожнего рейса», малообразованный, грубоватый шофер си-

бирского леспромхоза, не знающий ничего толком об открытиях Эйнштейна, представляется нам более интеллектуальным героем, человеком, гораздо глубже мыслящим, нежели его сверстники — «интеллектуалы» из «Улицы Ньютона». В «Порожнем рейсе» мы познали процесс рождения мысли у человека, вчера еще бездумного. Экран открыл нам современный характер, и именно это и было прежде всего современным качеством фильма. А стоит вспомнить хотя бы «Жестокость» и «Суд» В. Скуйбина, «Девять дней одного года» М. Ромма, «А если это любовь?» Ю. Райзмана, чтобы понять, что подразумевается под кинематографом мысли.

●

К сожалению, подобная аберрация зрения произошла у некоторых ленинградских критиков и при оценке другой картины «Ленфильма» — «Два воскресенья».

В этой картине произошло слияние двух на первый взгляд взаимоисключающих творческих кредо — «как в жизни» и «как в кино». Столь же традиционную, сколь и условную кинематографическую историю о Золушке (на этот раз из Радиозаводска), нашедшей по воле доброй феи, точнее, счастливого случая (на этот раз — лотерейного билета) своего принца (на этот раз строителя из Ангарска), режиссер В. Шредель снял, опять-таки стараясь изо всех сил следовать кинематографической моде. Но в отличие от «Улицы Ньютона» — картины модной во всех отношениях, «Два воскресенья» — фильм просто модный. Точнее, модный не во всех отношениях, ибо сочетание вышедших из моды «оборок» со входящими в моду «фестончиками» может показаться несколько странным, стилистически не выдержанным, что ли.

Вполне возможно, что ревнители «современного стиля» откажутся причислить фильм и режиссера В. Шределя к современному кинематографу. Но они будут неправы, ведь, как мы помним, и гоголевская дама, приятная во всех отношениях, вполне резонно возражала приятельнице: «Нехорошо, Софья Ивановна, если все фестончики!» И как здесь не вспомнить гоголевское описание губернских модниц на балу, когда «...кажется, как будто на всем было написано: нет, это не губерния, это столица, это сам Париж! Только местами вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то чуть ли не павлиное перо, в противность всем модам, по собственному вкусу. Но уж без этого нельзя, таково свойство губернского города: где-нибудь уж он непременно оборвется».

Но прежде чем разбираться в этом переплетении кинематографических «оборок» и «фестончиков», прежде чем тщательно отделить то, что шло от моды («это сам Париж!»), от того, что было «в противность всем модам, по собственному вкусу», следует сказать о сценарии А. Гребнева, претерпевшем немалую трансформацию в картине. Сказать, что фильм получился хуже сценария, ниже его возможностей,— значит сказать очень немногое. Режиссер, на мой взгляд, просто снял другой фильм. Он поставил фильм не о том, о чем было рассказано в сценарии.

Такое утверждение может показаться рискованным, ведь очень нетрудно обнаружить, что все происходящее с героиней на экране пришло сюда, за некоторыми исключениями, из сценария. Но суть разночтения и состоит в том, что В. Шредель снимает лишь фабулу сценария, без его поэтики, без его «воздуха» и, что самое грустное, без авторской мысли.

В самом деле, о чем был написан сценарий А. Гребнева? Ради чего автор, дав в руки героини счастливый лотерейный билет, заставляет ее слетать на два воскресенья в Москву? Неужели лишь для того, чтобы влюбиться с первого взгляда в первого встречного, побродить с ним по улицам шумной и многолюдной Москвы, заглянуть в салон новобрачных, побывать в столичном ресторане и ненароком прокатиться в маршальской машине? И быть может, нам следует согласиться с автором, который, поведав с доброй улыбкой о двух необыкновенных днях героини, затем возвращает ее обратно в сберкассу — в обыкновенную жизнь, уверяя нас, читателей: «Собственно, ничего не изменилось... да и что могло измениться за два воскресенья»?

Но в таком случае мы вправе были бы счесть этот полет на «ТУ-104» порожним рейсом для искусства, а милую девушку с лотерейным билетом причислить к знакомой всем нам гурьбе ее кинематографических сверстниц — девушек с характерами (а чаще всего без них), девушек, спешащих на свидание, девушек без адресов, девушек с гитарами, девушек из самодеятельности, стремящихся покорить столицу неоцененным в провинции талантом. Сколько было на нашей памяти таких вот милых кинематографических приключений, встреч, опозданий, превращений, недоразумений!

Однако те, кто читали сценарий А. Гребнева, не могли не заметить, что его содержание и смысл вовсе не сводились к столичным приключениям еще одной кинематографической девушки. Нет, за историей Люськиных приключений ощущался второй, глубинный план повествования, просматривалась серьезная мысль, мысль самая что ни на есть современная.

«Жизни вольным впечатленьям душу вольную отдай» — эти слова поэта могли бы стать эпиграфом к сценарию (но отнюдь не к фильму). Речь шла об обогащении человеческой души, о раскованности

чувств. О том, что человеку надо жить, а не существовать. О том, что инерция существования недостойна человека и ему не пристало духовно обкрадывать самого себя. О понимании реальных ценностей мира и жизни, о суррогате жизни и о настоящей жизни. И о том, что прежде всего от самого человека зависит ее «осуществление».

Активизация человеческой личности, духовный взлет — не становится ли этот мотив одним из ведущих в современном кинематографе?

И не являются ли столь участившиеся за последние годы «кинорейсы» средством такой активизации, средством человеческого «самоосуществления»? Собственно, ради «самоосуществления» Николая Хромова и был поставлен фильм «Порожний рейс». Мотив личной моральной ответственности человека здесь выдвинут на первый план. Зимняя сибирская трасса стала для героя дорогой к самому себе.

Сброшенный с плеч тяжкий груз моральной, духовной инертности — таков итог фильма. На наших глазах произошло душевное выпрямление героя. И разве не тот же процесс духовной раскованности наблюдали мы в Тане из фильма «Люди и звери»?

Дальнейший путь по стране, который она проделала на «Москвиче», — это путь постижения мира, людей, самой себя. От известного безразличия, духовной замкнутости Таня приходит к сознанию огромной личной ответственности за то, что происходит вокруг.

Речь идет не о том, чтобы ставить в один ряд с названными фильмами сценарий А. Гребнева. Все это — произведения разной жизненной наполненности. В сценарии «Два воскресенья», конечно, не было широкого «выхода» в большую, серьезную жизнь, не было острого жизненного драматизма упомянутых картин. Но так уж задумана была эта вещь —акварельная, несколько импрессионистичная по форме. Сценарий давал возможность для создания тонкого, поэтичного фильма. Слово было за режиссером, за режиссерским прочтением.

История Люськиных приключений в сценарии А. Гребнева — лишь средство для раскрытия характера, для решения его темы. Рейс на «ТУ-104» должен был помочь героине ощутить возможность «самоосуществления». Ведь, скажем, рядом с Люськой в той же сберкассе находилась Валя с ее представлениями «о стиле эпохи»: машина, дача, столичные удовольствия. Автор не торопился заклеймить традиционную мещанку, нет, он предлагал зрителю подумать, подумать с сожалением о неосуществленных человеческих возможностях.

За кажущейся облегченностью комедийного действия, за бесхитростным, улыбчивым повествованием все время проглядывала авторская точка зрения на жизнь, на важную и истинно современную моральную проблему, поднимаемую в сценарии. Она ощущалась в самом «воздухе» произведения, в его художественной ткани — в облике молодого городка, в деталях его быта, в чертах человеческой психологии, наконец, в авторском описании Москвы.

Сценарий А. Гребнева начинался с неторопливого, подробного и задушевного рассказа о Радиозаводске. Автором было точно увидено и схвачено своеобразие молодого города, где за «Гастрономом» — сразу же тайга, где все новое — улица, дома, жители. Здесь пока еще репродукторы на столбах и утренние передачи начинаются с марша и песенок Шульженко. Здесь пока еще единственный автобус, по утрам битком набитый спешащими на работу. И кинотеатр тоже единственный —по вечерам около его касс людской поток... Внимательный, участливый взгляд автора подмечал и уличные столбы, заборы, облепленные множеством разноцветных листков: «Требуется...», «Меняю», «Продается», и тесноту общежития, «где человек почти никогда не остается один, где весь твой мир... помещается в тумбочке у кровати». Да, здесь семьи растут быстрее, чем дома, но, отмечает автор, «ведь еще совсем недавно здесь не было ни заводских корпусов, ни улиц, одни только палатки». А ныне город все строится, строится, становясь своим, близким, родным. И поэтому сценарная Люська была его патриоткой и искренне огорчалась, когда слышала снисходительное: «Конечно, после Москвы...» или: «А нам после Ленинграда...»

И это было главным в сценарии — с первых же его страниц нас не покидало ощущение авторской влюбленности в город и его жителей. Мы знакомились с шумной вечерней жизнью Радиозаводска, где «все молоды и никому не сидится дома». Веселая, острая на язык ватага девчат, Люськиных подруг, возвращается с вечерней смены, быстро меняет шаровары и сапоги на платья и модные туфли, и вот они кружатся под радиолу в красном уголке общежития... С подчеркнуто повседневной, обычной и вместе с тем любовно описанной драматургом жизни разместившегося среди высоких сосен городка начинается сценарий.

Фильм, поставленный В. Шределем, открывается кадрами ночной Москвы. Сказочное море мерцающих огней. Вспыхивающий неоновый свет реклам: «Храните деньги в сберегательной кассе!», «Смотрите новый художественный фильм «Два воскресенья»! За кадром — модно-приглушенное звучание джаза. Еще раз — крупным планом — неоновое: «Два воскресенья»! Еще раз сказочная мириада огней большого города. Москва неоновой мечты, неоновых грез...

Когда снимался фильм, в коридорах киностудии можно было одно время встретить изрядное количе-

ство миловидных девушек с модно взбитыми прическами и со столь же модным разрезом глаз. Режиссер, не сумев найти в актерской среде столь необходимую для его фильма естественность и непосредственность, искал исполнительницу на роль Люськи, и об этом было объявлено по радио и через газету. Удивительно ли, что нашлось немало претенденток, уповавших на «счастливый билет» в этом розыгрыше кинематографической лотереи? И какая из будущих Люсек уже не видела себя в мечтах там — в павильонах, в призрачном голубоватом сиянии «юпитеров», а потом на расклеенных повсюду афишах нового фильма — «Два воскресенья».

Но в итоге все же взяли профессиональную актрису, и девичьи стайки не без сожаления покинули студию. Но, право же, когда вспоминаешь всю экранную историю героини фильма, то трудно отделаться от мысли, что одной из этих Люсек, рвавшихся в кино, повезло: режиссера привлекла именно такая судьба — «сказочно-кинематографическая», «красивая»...

Не потому ли постановщик так тороплив и, в сущности, равнодушен в описании молодого города и его жизни? Возникающий в кадрах Радиозаводск лишен той жизненной конкретности, что была в сценарии, лишен влюбленности авторского взгляда. Жизненные, человеческие и бытовые подробности уступили место миру условному, придуманному. Под звуки слащавой эстрадной песенки мелькают улицы и дома, не обжитые ни режиссером, ни актерами, под тот же мотив по пустым городским магистралям движется пустой, кажущийся бутафорией автобус... Вам хочется ближе познакомиться с жителями Радиозаводска, ощутить, что девушка из сберкассы здесь своя — это важно для замысла картины. Но в окошке сберкассы чаще мелькают лишь руки, а когда появляются лица, то камера снова весьма торопливо фиксирует стертые, незапоминающиеся физиономии.

Невольно думается: не отражает ли беглый, поверхностный взгляд режиссерского кинообъектива жизненный взгляд самой героини? И не вправе ли мы уловить некоторую связь между торопливой спешкой кинокамеры и мечтательно-отрешенным, скользящим мимо людей взглядом Люськи?

Режиссер не собирается задерживаться на периферии. Не хочет особенно долго оставаться там и героиня. Ведь для нее, как мы помним, уже в начальных кадрах вспыхнули неоновым светом манящие огни большого города. Люська торопится в Москву. Режиссер тоже.

Люськино рвение, казалось бы, понятно. Она мчится, чтобы ощутить красоту и полноту мира, приподняться над тесным мирком обыденного существования Вали с ее мечтой о собственном «крыжовнике» — участке земли под дачу. Ведь «человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» — этими чеховскими словами можно объяснить порыв Люськи, ее «бросок» в «гущу жизни». И как важно передать на экране это трепетное ощущение душевного взлета героини! Но кинообъектив не только не передает этого волнения, напротив, перед нами — душевное приземление героини. Вспомним сцену, когда героиня выигрывает счастливый билет и кинокамера наплывом «материализует» Люськины грезы: нейлоновая шуба, подвенечное платье (много кадров спустя мы увидим ее мечту осуществленной, точнее, овеществленной — молодой человек предложил ей примерить подвенечное платье). Поэтому нам не кажется неожиданным поступок Люськи, которая, приехав за выигранной шубой в областной центр, вдруг садится в автобус, направляющийся в аэропорт. Мы склонны думать, что в универмаге не оказалось шубы, и Люська, не долго думая, решила приобрести ее в Москве. Ни режиссер, ни актриса не подготовили нас к способности героини поэтически воспринимать мир.

А Люськины полеты на «ТУ-104»? Ведь зов «музы дальних странствий» — главное в ощущении героини сценария. И разве не необходимы были в фильме кадры необъятных небесных просторов, насыщенные воздухом, светом, подчеркивающие необозримость жизненных горизонтов. Однако кинокамера, уютно, по-домашнему устроившись среди дремлющих, закусывающих или лениво перелистывающих журналы пассажиров, отнюдь не расположена покидать это теплое, насиженное место ради каких-то возвышенных сфер. Впрочем, тонкие эмоции не свойственны и самой героине — она прежде всего ухватилась за номер «Советского экрана» и не без волнения сличает портрет на обложке с лицом своего соседа. Как? Неужели это он? Знаменитый киноактер — кто бы мог подумать! — сидит, точнее, спит рядом с ней. («Всю ночь провела с ним»,— не без гордости будет похваляться Люська перед первым московским встречным — Володей.)

Какая уж тут высота духовного взлета... Нет на экране кадров, как бы заново открывающих героине красоту земли, взгляда «из поднебесья». Самолет идет на посадку, чтобы поскорее опустить Люську на привычную для нее твердую почву.

Как и Радиозаводск, Москва в сценарии была увидена глазами влюбленного в нее автора-рассказчика. На страницах сценария была Москва шумная, веселая, вечно спешащая. Была Москва молодая — вся в строительных лесах, и древняя, величавая, когда у стен Кремля ощущаешь свою «причастность к истории». Возникала и Москва тихая, задумчивая, под сенью бульваров, где у тебя под ногами «земля,

не закрытая асфальтом, и старые липы, и старая чугунная ограда», а над головой — не леса телевизионных антенн, а небо, листья...

На первый взгляд есть что-то парадоксальное в том, что соприкосновение героини с красотой жизни и природы происходит именно в Москве — ведь Люська приехала сюда, так сказать, из самого лона природы — из тайги. Но в этом была суть замысла сценария. На первых его страницах героиня оказывалась в слишком близком духовном соседстве с Валей, ибо создавалось впечатление, что все эти милые и, видимо, привычные разговоры о Жане Маре, о «стиле эпохи» и о столичных удовольствиях успели уже стать жизненным и духовным «потолком» Люськи. Рейс на «ТУ-104» помог ей в чем-то приподняться над своим первоначальным уровнем, и к финалу мы встречали героиню душевно обогащенной — она уже смотрела на жизнь, мир, людей обновленными глазами. Повседневное, привычное, казалось бы, обыденное, повернулось своей новой стороной, до этого еще не увиденной и не осмысленной ею.

Поэтому не случайно по возвращении из Москвы сценарист заставлял Люську как бы заново открыть свой родной город. «Он был прекрасен в этот час, когда они вошли на его первую улицу. Тайга обступила его; радуга перекинулась через него, как ворота, и он входил в них и шел, и шел, весь в свежей краске рассвета».

Но к такому восприятию Люська в картине не подготовлена. Она пробегает по Москве, и ничто не оставляет глубокого следа, не вызывает раздумий девушки. Героине попросту нет времени, да и особой нужды нет на чем-то задерживаться, что-то созерцать, воспринимать всерьез. Кинокамера вместе с Люськой мчится по улицам, бойко проталкивается через толпу, скользит мимо человеческих лиц...

Стоит вспомнить хотя бы все встречи Люськи с Володей. Отсутствие в них поэзии, лиризма объясняется, видимо, не только «невосприимчивостью» кинокамеры, но и самим качеством душевных движений Люськи. Для сценарной героини главным было ощутить себя личностью, быть ею; смысл бытия экранной Люськи — казаться личностью. Вот к такому «самоосуществлению» героини фильма объектив на редкость внимателен. Вспомним ее милое хвастовство о ночи, проведенной вместе с известным киноактером, и восторженно-удивленное Володи: «Ну и знакомства у тебя! Ты, наверное, какая-нибудь знаменитость?» А появление Люськи на Международном конгрессе женщин, когда у нее впервые (наконец-то дождалась-таки своей минуты!) берут интервью иностранные журналисты и мы вновь слышим откровения «знаменитости»: «Вот я, вот — Эжени Коттон...»

Кстати, в сценарии не было и Люськиного изображения на экране телевизоров в окружении кинорепортеров, и ее «личного знакомства» с Терешковой, и фотографий в газетах.

Думаю, что атмосфера кинофестиваля была бы в фильме куда более уместной, чем заседание конгресса. И соседство Люськи с Лолитой Торрес и Жаном Маре («Вот — я, вот — Лолита Торрес, а рядом — Жан Маре») не вызвало бы, вероятно, ни у кого нареканий. Но, право, как-то неловко видеть в документальных кадрах водевильные приключения героини, очутившейся после салона новобрачных на Конгрессе: ее приняли за делегатку, и вот она уже с наушниками сидит в зале заседаний... Не реальная, а кинематографическая Люська.

Трудно винить в таком прочтении характера молодую, способную актрису Л. Долгорукову. Режиссерская трактовка образа заставляет исполнительницу принять его кинематографическую условность и изображать различные состояния героини: ожидание, волнение, нетерпение, радость, грусть и т. д. Ушла «за кадр» тема романтического полета, высокой устремленности человека, а вместе с ней пропало живое обаяние характера. Появилась условная кинематографическая фигура.

И потому столь художественно закономерен финал картины, пришедший на смену сценарной концовке, — отъезжающая кинокамера оставляет в кадре героиню, мечтательно застывшую над письмом, которое она пишет своему московскому знакомому. В следующем кадре мы видим киногруппу, ставившую «Два воскресенья», павильон, залитый голубоватым светом юпитеров,— еще одна Люськина мечта как бы материализуется режиссером на экране. А затем медленно гаснут огни кинопавильона — фильм окончен. Кинематографическая история замыкается в самой себе.

Историю эту вполне можно было снять и без «фестончиков». Сплошные оборки более пристали бы картине. Но существует мода, режиссер не хочет отставать от нее. Ему, как и Т. Вульфовичу, твердо помнилось: оборок более не носят. И если они здесь все же в достаточном количестве появились, то это уж «в противность всем модам, по собственному вкусу». Вот и получилось, что на экране в документальные кадры Москвы, снятые скрытой камерой, вписывается кинематографическая беготня Люськи за человеком с киноаппаратом, репортажные съемки соседствуют с откровенным павильоном.

Возможно, наш разговор получился в чем-то резким. Но слишком уж удручает порой эта кинематографическая погоня за модой, где отдается предпочтение «фестончикам» и «оборочкам», в которых теряется серьезная мысль.

С. ФРЕЙЛИХ

Старый и новый Эйзенштейн

Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником.

С. Эйзенштейн

С появлением советских фильмов начинается новая эра кинематографической эстетики.

Д. У. Гриффит

В мире не появляется теперь сколько-нибудь серьезного исследования о кино, в котором бы не был упомянут Эйзенштейн. В этом, собственно, нет ничего удивительного — ведь речь идет о создателе «Броненосца «Потемкин» — «лучшего фильма всех времен».

Удивительно другое: одновременно с этой высокой оценкой в буржуазном киноведении возникло и широко распространилось мнение, что «эстетика Эйзенштейна отброшена в прошлое».

Стоит задуматься над тем, как и почему возник этот парадокс. Такая точка зрения определена общей оценкой неповторимого «золотого века» немого кино, после которого якобы уже ничего существенного не было вплоть до второй половины 50-х годов. «Потемкин» и другие шедевры немого кино представляются в таком случае вспыхнувшими и быстро угасшими метеорами на мировом кинογоризонте.

Разумеется, мы не собираемся утверждать, что современное кино живет по законам «Потемкина».

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Отношения искусства 20-х годов и современного гораздо сложнее, диалектичнее.

Двадцатые годы были **началом** современного кино, они вошли в него переработанные и переосмысленные.

Они не «отброшены», а «сняты», как определил бы Гегель.

И это видно прежде всего в самом творчестве Эйзенштейна, если сопоставить «Потемкина» и «Грозного».

И в том и другом фильме Эйзенштейн сюжетом произведения делает историю: сопоставляя историю и человека, художник жизнью индивидуума выверяет исторический процесс, застигая его в критические моменты развития.

Обе картины полифоничны по структуре, и это было не только индивидуальной особенностью Эйзенштейна, но и своеобразием советского киноэпоса.

«Грозный» сопоставим с «Потемкиным» и по природе пластичности. «Грозный» не просто звуковой фильм, противопоставленный немому «Потемкину». «Грозный» — звукозрительный фильм. «Грозный», как поэтический феномен, «вышел» из «Потемкина».

Но чтобы так осмыслить начало и конец творческого пути художника, нужно, чтобы этот путь был проанализирован.

Работ об Эйзенштейне написано у нас много, немало среди них талантливых исследований. Но каждое из них посвящено отдельному моменту творчества; монографии же об Эйзенштейне, охватывающей его жизнь, практику и развитие взглядов на искусство, до сих пор нет. Дело, конечно, не в игнорировании Эйзенштейна — его авторитет общепризнан. Дело в другом: для создания таких исследований должны были появиться объективные предпосылки. Их раньше не было, теперь они налицо.

Мы имеем в виду прежде всего новую объективную оценку последней картины Эйзенштейна — второй серии «Ивана Грозного», запрещенной в период культа личности и вышедшей на экран уже после смерти художника.

Не менее важным является выход в настоящее время Собрания сочинений С. Эйзенштейна. Первый том уже на руках у читателей.

Последний фильм Эйзенштейна и его большое теоретическое исследование «Неравнодушная природа» * проясняют закономерности творческих исканий художника.

Статья дается в сокращении. Полный текст явится предисловием к третьему тому Собрания сочинений С. М. Эйзенштейна.

* Частично «Неравнодушная природа» была опубликована в журнале «Искусство кино» (1962, № 11), полностью публикуется в третьем томе Собрания сочинений С. Эйзенштейна.

В данной статье не ставится задача — исследовать весь пройденный им путь. Мы коснемся «Неравнодушной природы», которая вместе со статьями «О строении вещей», «Пафос», «Еще раз о строении вещей» и «Стереокино» составляет итоговый труд Эйзенштейна, он поможет понять нам, к чему пришел художник.

Эйзенштейн затрагивает в «Неравнодушной природе» проблемы, волновавшие его в последние годы жизни. Он исследует пути развития кино как искусства, касается общих проблем художественного творчества, совершая при этом широкие выходы в области эстетики, науки и культуры.

Эйзенштейн вводит нас в свою творческую лабораторию, рассказывает о работе над фильмами, которые теперь уже стали классикой, безбоязненно анализирует неудачи—мы видим художника в пути: как он искал, начинал сначала, поправлял недоделанное, выбирал разные подходы к решению задачи.

Разнообразие материала постоянно выводит автора за рамки чисто теоретического изложения, и тогда перед нами — художник, размышляющий о жизни и об искусстве, и прежде всего об искусстве кино, которому он посвятил жизнь.

Мы останавливаем внимание читателя на тех проблемах, которые больше всего занимали Эйзенштейна и в изложении которых наиболее полно раскрываются его эстетические взгляды.

I. ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ

Эйзенштейн был мастером композиции. В этой области ему принадлежат открытия, имеющие значение не только для киноискусства.

Работая над композицией, то есть над выражением замысла, Эйзенштейн стремился во что бы то ни стало достичь органичности. Секреты органичности искусства он разгадывал всю жизнь.

Он писал: «...в органическом произведении искусства элементы, питающие произведение в целом, проникают в каждую черту, слагающую это произведение. Единая закономерность пронизывает не только общее и каждую его частность, но и каждую область, призванную соучаствовать в создании целого. Одни и те же принципы будут питать любую область, проступая в каждой из них своими собственными качественными отличиями. И только в этом случае можно будет говорить об органичности произведения, ибо организм мы здесь понимаем так, как его определяет Энгельс в «Диалектике природы»: «...организм есть, разумеется, высшее единство».

Принципы органичности и пути достижения ее Эйзенштейн показывает на примере «Потемкина». Много лет спустя после создания картины Эйзенштейн — теперь как теоретик — вновь обращается к ней, обнажает ее структуру, секрет ее совершенства. Отдельные части «Потемкина» живут самостоятельной жизнью и одновременно с этим, развивая друг друга, вместе составляют неделимое органическое целое.

«Потемкин» не имеет традиционной фабулы, материал в нем организован по принципу хроники. Однако, как считает сам Эйзенштейн, «Потемкин» лишь выглядит как хроника событий, а действует как драма. Добился такого впечатления Эйзенштейн средствами композиции — события отобраны, разработаны и сопоставлены так, что в своей внутренней последовательности развивают единую тему революционного братства. Кроме того, есть общее в структуре всех пяти частей фильма — каждая из них разбивается почти на равные половины: в каждой части имеется как бы остановка, своеобразная цезура. Это особенно отчетливо видно со второй части: сцена с брезентом — бунт; траур по Вакулинчуку — гневный митинг; лирическое братание—расстрел; тревожное ожидание эскадры — триумф. Как видим, в каждом случае за цезурой начинается перелом. И не просто перелом в иное настроение, в иной ритм, в иное событие, но каждый раз переломв резко противоположное. «Не контрастное,— настаивает Эйзенштейн,— а именно противоположное». Это каждый раз дает образ той же темы как бы с обратного угла зрения, вместе с тем неизбежно вырастает из нее же.

Подобная закономерность, повторяющаяся в каждой части (являющейся своеобразным актом драмы), питает единство композиции фильма в целом, но сама по себе еще не обеспечивает его.

Важно, что такую структуру эпизода повторяет и фильм в целом.

Где-то около середины фильма действие разрезается паузой. Этой цезурой являются эпизод прощания с Вакулинчуком и «Одесские туманы». Здесь движение начала останавливается, чтобы вторично взять разгон для второй части фильма. С этого момента матросы броненосца разрывают круг прежней жизни и братаются с населением города.

Такое соответствие строя произведения в целом строю отдельной части Эйзенштейн называет органичностью общего порядка.

Исследуя проблему композиции, Эйзенштейн рассматривает не только внутреннюю структуру произведения, связь отдельных частей в нем, но и связь самого произведения с внешним, объективным миром, частью которого это произведение становится. Здесь он вводит понятие органичности частного порядка, которая достигается, по его мнению, тем, что ритм и целостность произведения питаются ритмом и целостностью явлений природы.

Эйзенштейн записывает в дневнике 21 сентября 1941 года: «...в искусстве прежде всего отражается диалектический ход природы.

Точнее, чем более vital* искусство, тем ближе оно к тому, чтобы искусственно воссоздать в себе это основное естественное положение в природе: диалектический порядок и ход вещей.

И если он и там (в природе) лежит в глубине и основе — не всегда видимо сквозь покровы... то и в искусстве место его в основном в «незримом», в «непрочитываемом»: в строе, в методе и в принципе...»

Статья «О строении вещей» является, по сути, расшифровкой этой мысли.

Если композиция органична, то ею управляют те же законы, которые управляют и законами природы.

Обращаясь к живописи, Эйзенштейн показывает, как принципы роста и развития живых организмов природы по-своему преломляются в эстетическом законе золотого сечения.

Блестящий анализ «Боярыни Морозовой» Сурикова мог бы явиться отдельной статьей, для Эйзенштейна — это лишь повод для углубления в проблему.

Эйзенштейн доказывает, что закон золотого сечения имеет значение не только для пластических, пространственных искусств, но и для временных искусств (музыка, поэзия), а также для искусства кино, произведения которого существуют одновременно и во времени и в пространстве.

«В «Потемкине»,— пишет он,— не только каждая отдельная часть его, но весь фильм в целом и при этом в обеих его кульминациях — в точке полной неподвижности и в точке максимального взлета — самым строгим образом следует... закону строя органических явлений природы».

Вполне понятно, почему идея золотого сечения привлекла внимание исследователя — в его пропорциях с почти математической точностью формулируются представления Эйзенштейна об органичности: здесь и соотношение частей между собой (большая часть целого относится к меньшей, как само целое к большей своей части), и переход от части к другой не с помощью третьей величины или вмешательства посторонней силы, а в результате внутреннего развития, в результате диалектического перехода в противоположность.

Однако добиваться естественности вовсе не значит копировать натуру.

Эйзенштейн предупреждает против механического перенесения пропорций природы в искусство. Возвращаясь к проблеме золотого сечения, он говорит, в частности, что художник никогда не повторяет диагонали, хотя и тяготеет к ней. Поэтому произведение искусства всегда живая картина, отличающаяся от мертвой геометрической схемы.

Высшее проявление органичности Эйзенштейн видел в патетической композиции. Он тяготел к большим эпическим формам, ибо создавал произведения о революции и о народе.

Эпическими художниками были и два других зачинателя советского кино — Пудовкин и Довженко.

В произведениях их властвует не отдельный человек, а масса, изображение которой требует широкого охвата мира.

Сцепления в сюжетах их картин связаны не переходом от частного к частному в жизни одного человека, а от события к событию, меняющему человеческую судьбу.

Подробности жизни переплавлены в обобщения, приобретающие иногда метафорическое или символическое значение.

Разумеется, эти общие принципы у каждого из них осуществлялись своеобразно. У каждого свой стиль, своя неповторимая интонация, благодаря которой и по отдельному кадру мы легко определим, кому принадлежит картина.

Эпос Довженко — лирический.

Эпос Пудовкина — драматичен.

Эйзенштейн публицистичен, эмоционально открыт, в области поэзии ему наиболее близок Маяковский.

Эта открытость есть состояние пафоса — главная черта эйзенштейновских произведений.

То, что революция сделала его художником, не риторическое определение.

Пафос революции — источник не только содержания, но и формы его произведений. Ища ответа на вопрос «как делать пафос?», он стал Эйзенштейном, неповторимым художником революции.

Устанавливая принципы пафосной композиции, Эйзенштейн снова обращается к источнику красоты и гармонии в искусстве — к природе. Идеальной моделью для композиции он считает человека. Эйзенштейн неоднократно высказывает мысль о «человечности композиции». При этом он видит человека не только как часть природы, но и как участника исторического процесса (забегая вперед, заметим, что именно на этой основе сложится метод Эйзенштейна, художника социалистического реализма).

Итак, поведение человека, охваченного пафосом,— модель для «экстатической», по его терминологии, композиции.

Пафос — это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы

* Жизненно.

восторга. Одним словом, все то, что заставляет зрителя выходить из себя.

Применяя слово «экстаз», Эйзенштейн уточняет его этимологическое значение. «Экстаз» (буквально: «из состояния») означает наше: «выйти из себя» или «выйти из состояния». Признаки поведения зрителя, описанные выше, строго следуют этой формуле. Сидящий встал. Неподвижный задвигался. Молчавший закричал. В каждом из этих случаев произошел «выход из состояния», «выход из себя».

При этом «выход из себя» неизбежно есть переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (из неподвижного — в подвижное, из беззвучного — в звучащее и т. д.).

Таким образом, воздействие пафосной композиции связано с обязательным «выходом из себя» и непрестанным переходом в иное состояние. Разумеется, таким воздействием, по мнению Эйзенштейна, должно обладать искусство вообще; разница только в том, что в патетической композиции это свойство находит крайнее выражение.

Три задачи ставит перед собой художник, работая над композицией.

Во-первых, она должна выразить объективное содержание предмета.

В эпизоде «Одесская лестница» фильма «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейн достиг крайнего выражения пафоса тем, что строй эпизода, переход в нем от сцены к сцене, движение групп, отдельных фигур, а также предметов отражают меняющееся состояние человеческой массы — от ликования в сцене братания до исступления в сцене расстрела. При этом переход из состояния в состояние, из качества в качество происходит не только в пределах человека, но распространяется и на окружающую среду. (Поэтому-то нам кажется совершенно «нормальным», естественным эпизод с ожившими каменными львами. Иллюстрируя этот принцип примерами из литературы, Эйзенштейн напоминает нам описание бури в «Короле Лире».)

Во-вторых. Пафос не есть вещь в себе. В композиции обнаруживается также воодушевление автора, его отношение к предмету. «Композиция,— писал Эйзенштейн,— обнаженный нерв художественного намерения, мышления и идеологии».

И наконец, в-третьих, развивая композицию, художник стремится передать зрителю свое отношение к предмету изображения, вовлечь зрителя в действие.

Когда эти три момента оказываются в единстве, произведение совершенно, воздействие его огромно.

«Потемкину» суждено было стать именно таким произведением.

Анализируя эстетические связи искусства и жизни, Эйзенштейн приводит и такой пример — он вспоминает, что, когда он путешествовал по Голландии, ему казалось, что природа там «цитирует» картины Ван-Гога.

Сначала «Потемкин» цитировал историю (в данном случае историю революции 1905 года), потом история цитировала «Потемкина». Пафос картины захлестывал зрительный зал. Восстание матросов голландского судна «Семь провинций» после просмотра «Потемкина» — поразительный факт в истории искусства. Природа воздействия «Потемкина» стала предметом исследования не только искусствоведов, но и беллетристов («Успех» Л. Фейхтвангера, «Красная площадь» П. Куртада).

В произведении искусства скрещиваются, оказываются в сложном взаимодействии психология художника и психология зрителя.

Художник не может рассчитывать, что сама по себе реальность факта убедит зрителя, художник должен еще дать ощущение этой убедительности зрителю.

Зритель «Стачки» и «Броненосца «Потемкин», «Александра Невского» и «Ивана Грозного» при всем стилистическом различии этих картин испытывает это ощущение. Зритель «Октября» и «Старого и нового» — не всегда.

В «Старом и новом» есть эпизод, в котором два брата делят после смерти отца доставшееся им по наследству имущество. При этом избу они разбирают не по венцам, а просто распиливают пополам. «Почти все зрители картины отнеслись к этой сцене крайне неодобрительно,— пишет Эйзенштейн.— Ругались за «натянутый символ», за «неудачную метафору», за «нереалистическую ситуацию».

А между тем в основе эпизода лежит факт.

И даже факт не единичный и случайный, а факт типический».

Эпизод распиливания избы в «Старом и новом» Эйзенштейн сопоставляет с эпизодом расстрела под брезентом в «Потемкине».

Первый факт имел место в жизни, но на экране в него не поверили.

Второй вымышлен (если уж использовали в такой ситуации брезент, то постилали его под ноги, чтобы кровью не залить палубу. В фильме же брезентом накрывали), однако зрителей он захватывает.

Это произошло потому, что в первом случае художник не сумел переключить зрителя из области рассуждений в область переживаний. В «Потемкине» же эмоциональное напряжение сцены моряков, ожидающих под брезентом расстрела, поглощает ее бытовое неправдоподобие.

Эйзенштейн считает, что не достиг нужного внутреннего напряжения в сцене распиливания дома

потому, что ошибочно дал эту сцену в начале картины, в ее экспозиции, в то время как сцена расстрела под брезентом оказалась в «Потемкине» кульминационной.

Однако дело здесь не только в том, где оказалась сцена. Окажись эпизод с домом в кульминации, вряд ли что-нибудь бы изменилось, о чем и свидетельствует находящаяся в кульминации сцена с пуском сепаратора, которая интересна изобразительно, но также лишена внутреннего драматизма, а потому не волнует.

Эпизод строился на ожидании вокруг сепаратора: «сгустеет—не сгустеет» молоко? Сепаратор решал судьбу артели, организуемой беднячкой Марфой Лапкиной и ее единомышленниками. Брызнул поток сливок — взрыв восторга, люди записываются в артель.

Режиссер потом признавался, что хотел здесь «одними средствами выразительности и композиции сделать из факта появления первой капли сгустевшего молока такую же захватывающую и волнующую сцену, как эпизод встречи «Потемкина» с адмиральской эскадрой — ожидание этой первой капли построить на таком же напряжении, как ожидание, будет ли или не будет выстрела орудий эскадры...».

Однако предмет изображения не соединил на сей раз зрителя и художника. Форма и содержание оказались в противоречии.

Следует сказать, что в других эпизодах картины «Старое и новое» это намерение вполне удалось; так, например, незабываемо в картине изображение крестного хода, когда люди в неистовстве религиозного экстаза, сгибаясь под тяжестью икон и зарываясь в пыли иссохшей земли, взывают к небесам о ниспослании дождя.

В сцене же с сепаратором экстатическая композиция оказалась неорганичной.

К этому режиссер потом вернется в статье «Еще раз о строении вещей», где он достраивает свою теорию пафоса.

Пафос может быть выражен различно.

Фильм «Потемкин» — пример прямого выражения пафоса. В его структуре соблюдено условие «выхода из себя» и перехода в новое качество. Композиция как бы вторила внутреннему состоянию, поведению человека. Речь, как помним, шла о глазах, на которых проступали слезы, о молчании, разражавшемся криком, о неподвижности, перебрасывающейся в рукоплескание, о прозаической речи, неожиданно переходящей в строй поэзии.

Эйзенштейн пишет и о другом выражении пафоса: «Если, например, решено, что определенный момент роли должен проводиться на исступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что также сильно будет действовать в этом месте еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляющей будет полная «окаменелая» неподвижность.

Если силен Лир в бурю, окружающую его безумие, то не менее сильно будет действовать и прямо противоположное решение — безумие в окружении полного покоя «равнодушной природы».

В подтверждение этой мысли Эйзенштейна можно было бы привести пример из «Чапаева». По первоначальному замыслу Васильевых (об этом говорит сохранившийся эскиз) Чапаев погибал в бурной реке: ее огромные волны перекатывались, в черном небе сверкали молнии. Получалось, что Чапаева погубила стихия, и потому Васильевы отказались от такого решения. В картине мы видим его с трудом плывущим по спокойной глади и круг фонтанчиков пуль, сужающийся вокруг него. Тишина оказалась драматичнее бури.

Именно «Чапаев», по мнению Эйзенштейна, открыл новые принципы патетической композиции.

«Чапаев» выстроен по принципу, противоположному «Потемкину». То, о чем принято было говорить строем гимна, приподнятой речью, стихом, было сказано в «Чапаеве» простой разговорной речью.

Ключевой для «Чапаева» Эйзенштейн считает сцену, в которой герой дает урок тактики, объясняя, где должен быть командир. Именно здесь выясняется, что «в известных условиях... строй пафоса... должен не «мчаться с шашкой наголо впереди», а «размещаться позади», то есть идти не через противоположность, раскрытую на примере «Потемкина», а путем обратной противоположности».

Анализируя строй шедевра тридцатых годов — «Чапаева», Эйзенштейн показывает преемственность традиций, существование различных стилистических устремлений в пределах одного метода.

Это выражается, во-первых, в том, что обратный принцип пафоса соответствует той же формуле «выхода из себя» (влажные глаза, внезапно высохшие; пароксизм криков, внезапно умолкающий; рукоплескание, внезапно остановившееся; возвышенная речь, вдруг зазвучавшая разговорной прозой).

Во-вторых, сосуществование обоих принципов в пределах одного произведения: «Чапаев», сделанный в основном во второй патетической манере, в трех ответственных моментах, решает свои задачи прямым патетическим ходом — атака каппелевцев, Чапаев отстреливается на чердаке, взрыв в конце фильма.

И, наконец, в-третьих. Эти принципы продолжают сосуществовать в пределах кинематографа в целом. Двадцатые годы дали примеры пафосного построе-

ния первого типа: «Потемкин», «Мать», «Арсенал». Тридцатые — яркие образцы противоположной патетической композиции: «Чапаева», трилогию о Максиме, «Депутата Балтики». А потом возникают «Александр Невский» и «Щорс», возрождавшие традиции дочапаевской эпохи «Потемкина», разумеется, в новом аспекте.

Сегодня принципы патетической композиции «Потемкина» и «Чапаева» уживаются рядом («Дом, в котором я живу» и «Поэма о море», «Два Федора» и «Иваново детство», «Девять дней одного года» и «Коммунист», «Рассказы о Ленине» и «Судьба человека») и иногда даже в пределах одного произведения («Летят журавли», «Баллада о солдате»).

Эйзенштейн не настаивал на обязательности открытых им приемов, более того, он предостерегал против механического повторения их.

Но сформулированные им принципы композиции приобретают всеобщее значение: они открывают нам тайны строения вещей в искусстве, сознающем свое тождество с законами, направляющими историю.

II. О СПЕЦИФИКЕ КИНО

Исследуя такую чисто практическую проблему, как композиция, Эйзенштейн открывает законы органического единства художественного произведения.

В дальнейшем он расширяет свое исследование и рассматривает с этой точки зрения уже не отдельное произведение, а искусство кино в целом. Проблема — кино как синтетическое искусство,— естественно, оказывается в центре его внимания, здесь раскрывается специфика кино.

Эйзенштейн не считал, что кино возникло в результате синтеза ранее существовавших искусств. Определение «синтез искусств» он употребляет в отношении кино лишь условно, постоянно выступая против понимания синтетичности как «собирательства», как «концертного» соединения выразительных средств разных искусств.

Синтетическое (в смысле «объединяющее») относится не к разным искусствам, а, скорее, к разным сферам противоположных искусств: пространственных и временных.

Кино по самой своей природе стремится существовать в пространстве и времени. Синтез пространства и времени суть искусства экрана. Интересное определение этому дал испанский киновед Вильегас Лопес: «Кино есть искусство времени в формах пространства».

Определение это, казалось бы, может быть отнесено не только к кино, но и к театру, но именно здесь обнаруживается их различие.

В одном из своих рукописных набросков Эйзенштейн касается этого вопроса: «В отличие от театра, где физически реальный человек (актер) соединен с изображаемой реальностью среды, экранный образ оперирует только элементами изображения реальности, а не элементами физической реальности. Это дает возможность и предпосылку к соизмеримости всех элементов тонфильма». И далее: «...расплатившись раз и навсегда условностью в самой предпосылке — условной «экранной» реальностью чего угодно,— тонфильм тем самым освобождается тоже раз и навсегда, сняв противоречивость между различными элементами внутри себя».

Эйзенштейн говорит о соизмеримости всех элементов изображения, приведенных в единство, определяющее синтетичность кино.

Театр же не существует как единое изображение одновременно во времени и пространстве и потому не достигает той принципиальной степени синтетичности, которая определяет природу киноискусства.

Следует только подчеркнуть, что театр и не нуждается в этом и потому не стремится к этому. В театре—не изображенный, а реально действующий перед зрителем актер. Лишаясь этого, театр тотчас перестает существовать, и никакая кинематографизация сцены (в смысле введения в сценическое действие элементов киноизображения) не имеет тогда значения, ибо в театре это может быть всего лишь дополнительным средством.

Что же касается изобразительных искусств, то синтез, к которому стремятся живопись и архитектура, по самой своей методологии противоположен синтетичности кино. Во-первых, архитектура и живопись, образуя некую гармоническую цельность, не растворяются в ней, каждое из этих искусств продолжает оставаться самостоятельным феноменом, не покидая сферы своего существования, не меняя характера воздействия, не изменяя материалу, из которого создается. В кино же, напротив, различные выразительные средства не просто взаимодействуют друг с другом, не «солируют», как не раз подчеркивал Эйзенштейн, а существуют в единстве и, более того, проявляются одно через другое. Во-вторых, синтез архитектуры и живописи предполагает, что эти искусства входят в новое единство. В кино же новые выразительные средства появляются не извне; осуществляя свою синтетичность, кино развертывает собственные возможности. Как бы при этом кино ни приближалось к другим искусствам, как бы ни взаимодействовало с ними, оно не переступает их границ. Это было бы бессмысленно: становиться другим — значит перестать быть самим собой.

Однако вернемся к вопросу о единстве времени и пространства. В этом единстве мы обнаруживаем смысл и методологию синтетичности экрана.

Взаимодействие времени и пространства в кино — это взаимодействие кадра и монтажа.

«Монтаж,— писал Эйзенштейн,— есть скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра. То есть, другими словами, внутрикадровый конфликт на определенном градусе драматического напряжения «разламывает» рамку кадра и превращается в монтажный стык двух рядом стоящих самостоятельных кадров».

Эйзенштейн иллюстрирует это положение на примере «разламывания» двуплановой композиции, к которой он так часто прибегал в своей практике, компонуя кадр.

Взаимоотношение двух планов в кадре может быть различно.

В одном случае они в конфликтном противопоставлении, например: полководец с первого плана вглядывается в даль — в глубь кадра, откуда ожидается наступление противника.

В другом случае подобное же построение говорит об единстве планов, например первый план барабана, выбивающего дробь марша, а через кадр движутся лавиной войска.

Крайняя степень внутрикадрового напряжения «взрывается» в два самостоятельных монтажно сталкивающихся новых кадра.

Пейзаж отделится от первоначального кадра в самостоятельный пейзаж, который станет в монтажной форме вслед за крупным планом глядящего вдаль полководца.

Первоплановый барабан одного из приведенных примеров при желании повысить интенсивность выразительности куска вырвется в самостоятельный кадр крупного плана барабана, который пойдет в монтажную перебивку с двигающимися войсками.

«Кадр — вовсе не э л е м е н т монтажа,— писал Эйзенштейн.— Кадр — я ч е й к а монтажа. По эту сторону диалектического скачка в е д и н о м р я д е кадр — монтаж».

Таким образом, внутрикадровый конфликт есть уже потенциальный монтаж. Пространство перерастает в пределы времени изнутри, из самого себя.

В своей глубокой основе «выход» отдельного кадра в другое измерение — в монтаж — определяет и способность выхода пластики в область звука.

«Действительно,— пишет Эйзенштейн,— от двуплановой композиции двух различных пространственных измерений было как-то естественно переходить в аналогичную же двуплановую композицию, где сами измерения уже принадлежат к разным областям, к двум разным «сферам»: к области изображения и к области звука». И далее: «В конечном результате звукозрительный кадр (монтажный кусок с наложенной на него фонограммой) есть совершенно отчетливо выраженная новая стадия развития... двуплановой композиции».

Характерно, что и Эйзенштейн и Пудовкин говорили о «звучащей пластике», о «пластической музыке».

Пудовкин средствами пластики изобразил в картине «Конец Санкт-Петербурга» грохот взрыва, а в картине «Мать» достиг полного впечатления звучащих капель.

Эйзенштейн писал: «Пластике немого кино приходилось еще и звучать».

Звук не пришел к изображению извне, не «приклеился», как говорил Эйзенштейн, со стороны. На примере «Одесских туманов» он показывает, что музыкальность потенциально присуща кинематографическому образу с самого начала — музыкальный ход сцены решался тональностью, строем и монтажом изображения.

Еще в недрах немого кино Эйзенштейн и Пудовкин практически и теоретически разработали единую методику звукозрительного образа. С появлением реального звука эти принципы не только не отменяются, но, по существу, лишь могут быть полностью осуществлены. В этом смысле и говорится, что звук «вышел» из немого кино.

Методология внедрения звука в кино также распространяется на область цвета. Принципы применения цвета были разработаны уже в пределах черно-серо-белого экрана в работах таких мастеров, как Тиссэ, Москвин, Головня, Косматов. Эйзенштейн писал о них:

«...Лучшие работы наших операторов по существу уже давно потенциально-цветовые. Пусть еще «малой палитры» бело-серо-черного диапазона, но в лучших своих образцах они нигде никогда не кажутся такими «трехцветными» от бедности выразительных средств.

Они настолько композиционно цветомощные, что кажутся умышленным самоограничением мастеров, словно нарочно пожелавших говорить только тремя цветами: белым, серым и черным, а не всей возможной палитрой.

Так говорит, ограничивая себя в какой-то части увертюры «Иоланты», Чайковский — одними духовыми».

Действительно, черный, серый, белый цвета в картинах «Потемкин» и «Октябрь», «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», «СВД» и «Новый Вавилон», «Каторга» и «Земля жаждет» воспринимались всегда как определенная гамма, формирующая пластическую цельность картины и ее тематическое единство.

К проблеме цвета Эйзенштейн подходит с разных сторон, он говорит о смысле цвета, об отличии цветового отражения реальности в кино и в живописи, о соотношении цвета и музыки, цвета и сюжета в фильме — все эти проблемы в изложении Эйзенштейна заслуживают специального рассмотрения. Мы же делаем акцент на потенциальной цветовой выразительности черно-белого кино, потому что здесь обнаруживается методика освоения цвета, имеющая большое значение для практики современного кино.

Исследуя пути освоения цвета, Эйзенштейн исходит из основополагающего тезиса: «Не цветное, а цветовое»*. Это значит, что цвет — не оболочка образной мысли, а одна из форм ее существования. Именно этого пока еще не хватает большинству картин, освоивших цвет лишь технически, но не эстетически.

Эйзенштейн приводит различные примеры «цветовых катастроф». Среди них есть фильмы, в которых цвет работает просто как очередная сенсация — не будем о них говорить, а упомянем лишь два произведения значительные: в них ошибки цветового решения имеют принципиальное значение.

Первый из них «Бемби», в котором Дисней, как замечает Эйзенштейн, обнаруживает себя поразительным мастером, когда имеет дело с системой комически утрированных людских характеров, замаскированных обликом смешных животных, а также когда дает графическую интерпретацию внутреннего хода музыки картины. И тот же Дисней «поразительно слеп» к пейзажу — к музыкальности пейзажной и одновременно музыкальности цветовой и тональной. В результате — полный стилистический разрыв в картине между основным передним планом («поразительным совершенством движения и рисунка подвижных фигур») и фоном («по-детски беспомощно подмалеванным»).

На примере фильма «Шопен» (производство фирмы «Колумбия») Эйзенштейн ставит вопрос о связи предмета фильма и цвета, для этого он расшифровывает причину неудачи цветового решения последней части фильма — во время турне по Европе Шопен исполняет полонез; музыка в эпизоде звучит непрерывно, изобразительная же сторона его беспрерывно меняется: афиши, залы, разных форм рояли, костюм Шопена (темнеющий с нарастанием его болезни) и, наконец, главное— цветной бархатный задник фона.

«Задумано хорошо — выполнено ужасно,— анализирует эпизод Эйзенштейн.— Ибо снова забыто основное положение, что красный бархат не может перейти в синий бархат, а бархат зеленый в бархат фиолетовый, в бархат пунцовый или бархат оранжевый и что это доступно лишь цвету — легко из красного переливающемуся в синий, из зеленого в фиолетовый, в пунцовый, оранжевый».

И далее поразительно точное определение причины очередной «цветовой катастрофы»:

«Цвет, а не бархат.

После переливов из цвета в цвет каждый цвет свободно может обратно «материализоваться» в поверхность, фактуру, складку, общую предметность бархата; но музыкальные переходы друг в друга доступны лишь тонально цветовым или фактурным валерам, а не гвоздями набитым кускам разноцветного плюша».

Яснее не скажешь. Фильм оперировал не цветом вещей, а всего лишь цветными вещами и поэтому не смог достичь единой цветовой пространственности, вторящей музыке Шопена. Цвет оказался в кадре слишком зависимым от бытовой мотивировки. А причина все та же: цветовая раскрашенность, эстетическая неосвоенность цвета.

Эйзенштейн-практик находился в сложном взаимодействии с Эйзенштейном-теоретиком. Иногда проблемы решал практик, и лишь в дальнейшем теоретик формулировал законы созданного уже произведения. Так принципы патетической композиции «Потемкина» были по-настоящему осознаны и сформулированы пятнадцать лет спустя после его создания. С проблемой цвета картина получилась обратная. Здесь Эйзенштейн-теоретик проложил дорогу Эйзенштейну-практику. Писать о цвете Эйзенштейн начал в конце 30-х годов. Осуществил же впервые замысел цветовой композиции (если не считать красного флага в «Потемкине» и столь же молниеносного цветового эффекта в одной из экстатических сцен «Старого и нового») в решении эпизода «Пир» в «Грозном».

Мы не будем разбирать этот эпизод — читатель Собрания сочинений найдет цветовую разработку «Пира» в изложении самого Эйзенштейна. Отметим только, что режиссер реализовал то, что писал до этого о цвете; цвет у него обнаруживает мысль, освобожденный от бытовой мотивировки предмета, цвет поэтически выражает предмет, то есть у него цвет является не дополнительным изобразительным средством, не придатком, а необходимым компонентом в драматическом заострении темы.

И еще. Благодаря цветному эпизоду нам удается в «Грозном» увидеть, как цвет «выходит» из черно-белой гаммы и снова «врастает» в нее, не нарушая художественного единства фильма.

Единый принцип освоения звука и цвета Эйзенштейн распространяет и на стереоскопию. Здесь также дело не только в технике — в данном случае в

* Так называлась одна из первых статей Эйзенштейна о цвете.

новом типе объектива, умеющего и з в н е придать ощущение объемности предмету, что аналогично р а с к р а ш и в а н и ю предмета. Стереоскопия, так же как звук и цвет, должна быть освоена эстетически. В стереокино получают наиболее совершенное выражение те же самые устремления, которые присущи кинематографу двухмерному. «И то, что мы привыкли видеть изображением на плоскости экрана,— пишет Эйзенштейн,— внезапно заглатывает нас в невиданную ранее заэкранную даль; или «вонзается» в нас никогда прежде с такой силой не осуществимого «наезда».

Здесь не столько передний план, которому «подыгрывает» фон, сколько динамическое — драматическое! — взаимодействие переднего плана и глубины, из которой как бы активно проступает, вырывается передний план».

Эйзенштейн не дает систематического изложения теории кино, он и не ставил перед собой такой задачи; как правило, его занимали прежде всего практические проблемы, последовательно возникающие в ходе развития искусства. Но мысли, изложенные в различных его сочинениях, если их систематизировать, складываются в цельную концепцию киноискусства. И это прежде всего относится к определению специфики кино. Тут взгляды Эйзенштейна претерпели эволюцию (как и само искусство). В поисках решения этого вопроса Эйзенштейн не раз уклонялся от истины (особенно в ранних выступлениях). Но он всегда был наступателен и отвергал консервативные концепции, ратующие за узко понятую специфику кино и ограждающие его от новых средств выразительности.

Каждое новое средство приближает кино к действительности, но не в смысле полного, репродуцированного совпадения (именно этого остерегались в период освоения звука многие художники, в том числе такие выдающиеся, как Чаплин и Клер), а в смысле способности всестороннего о б р а з н о г о его отражения. Эйзенштейн обнажил основу, на которой развертывание новых средств не только не разрушает, а, напротив, в полной мере обнаруживает специфику кино, заполняющего по мере поступательного развития предназначенную ему сферу.

При этом целесообразность новых средств Эйзенштейн поверяет тем, насколько они органичны «природе человеческой» и «потребности как зрителей, так и творца».

Вера в новые возможности кино связана у Эйзенштейна с в е р о й в п р о г р е с с ч е л о в е ч е с к о г о общества.

«Надо готовить место в сознании для прихода небывалых новых тем, которые, помноженные на возможности новой техники, потребуют небывалой новой эстетики для умелого воплощения этих тем в поразительных творениях будущего.

Прокладывать для них пути — великая, священная задача, к решению которой призваны все те, кто дерзает именовать себя художником».

III. РАЗВИТИЕ КИНО КАК ЕСТЕСТВЕННОИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Эйзенштейн ставил свой первый фильм тогда, когда кинематограф познавал не только действительность, но и самого себя. Советская кинематография в те годы была огромной творческой лабораторией. Не будет преувеличением сказать, что четверть века, которые проработал Эйзенштейн в кино, были годами беспрестанных поисков и открытий. Они запечатлены в его трудах. Читая теперь их, мы видим историю кино изнутри, ощущаем конкретность движения искусства.

Излагая в «Неравнодушной природе» концепцию развития кино, Эйзенштейн приводит следующие слова из работы Ленина «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?».

«Критика должна состоять в том, чтобы сравнить и сопоставить данный факт не с идеей, а с другим фактом; для нее важно только, чтобы оба факта были по возможности точно исследованы и чтобы они представляли из себя, один по отношению к другому, различные моменты развития...»

Эйзенштейн видит три этапа развития кино: немой, звуковой, звукозрительный. Неоднократно обращаясь к этой теме, он постепенно обнаруживает единую закономерность общего процесса, в котором эти этапы, столь различные и иногда даже резко противоположные по устремлениям, оказываются по отношению друг к другу всего лишь различными моментами развития.

Три этапа мы легко обнаруживаем в творчестве зачинателей советского кино. Они по-разному прошли эти этапы, по-разному «брали» подъемы, по-разному перенесли кризисные моменты спусков — это естественно, ибо художник неповторим.

Первый — н е м о й —период был всеобщим штурмом нового поколения революционных кинематографистов. В их произведениях кино сблизилось с практической деятельностью. Люди из гущи народа увидели себя на экране. Правда, изображение массы в таких картинах, как «Стачка» или «Потемкин», кое-кому казалось (да и теперь, что греха таить, кажется) слабостью — не было в центре этих картин личности отдельного героя. Но фильмы дали большее — в них впервые сам народ был показан как личность. Эйзенштейн писал, что поставил перед собой «прометеевскую» задачу: перебороть «ги-

гантов американского кино» — «Робин Гуда», «Багдадского вора», «Серую тень», «Дом ненависти». (Эти голливудские боевики заполонили тогда экраны Москвы.) Это был не только эстетический спор. Эйзенштейн при этом вел речь о «противоположности идеологий классов». Его программа — «в центр драмы двинуть массу» — связана с утверждением победившего в революции народа. Конечно, это было во всех отношениях новое искусство, оно выступило против «фабул, звезд и драматических персон» буржуазного, в том числе русского дореволюционного кино, потому что питало отвращение к неправде, к красивости, поддельному драматизму вымышленных интриг.

В новых советских фильмах зритель увидел реальную жизнь, драматизм ее был не только содержанием кадра, но и двигателем сюжета фильма.

Вот здесь-то и сошлись цели новой жизни и нового искусства кино.

Вспомним приведенную уже выше мысль Эйзенштейна о взаимоотношении кадра и монтажа (кадр не элемент, а ячейка монтажа), пролившую свет на саму природу кино.

Там же Эйзенштейн писал:

«Монтаж — это перерастание внутрикадрового конфликта (читай: противоречия) сперва в конфликт двух рядом стоящих кусков: внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности, разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками.

Затем — разбегание конфликта в целую систему планов, посредством которых мы снова собираем воедино разложенное событие, но уже в нашем аспекте. В нашей установке по отношению к явлению...»

В «Потемкине» реальное содержание кадра, развиваясь, перерастает в монтаж. Монтаж здесь оказывается и формой и содержанием.

Это было открытием. Его значение станет понятным, если вспомнить многие фильмы того времени, посвященные революции, но принципиально не отличающиеся от дореволюционных картин. В них новый материал подчинялся традиционной литературной фабуле — интриге, она должна была «скрепить» подлинные исторические события. Однако новое искусство не только новая тема, но и новый способ изображения. Новое искусство должно было преодолеть привычную интригу, как обязательный формальный способ увязки действия, чтобы проникнуть в истинную связь времен и событий, передать присущую им объективную закономерность. Для искусства кино в этом был и свой особый смысл: пластика не должна быть служанкой фабулы, она должна не пересказывать, а изображать.

В «Броненосце «Потемкин» пластика не иллюстрирует движение готового сюжета, а сама слагает сюжет из реального течения жизни. При таком подходе огромный сценарий «1905 год» — как он первоначально был написан Н. Агаджановой — Эйзенштейн «сжал» до одного эпизода восстания на броненосце, чтобы затем на экране этот эпизод «распустить» в киносюжет. В картине изображение не подтверждает известное, не иллюстрирует рассказ, а само изучает, наблюдает, рассказывает. Сотни изобразительных кусков были сняты с учетом того, как будут переходить друг в друга, связываясь внутренне, а не внешне.

Немой кинематограф средствами пластики и монтажа создал шедевры непреходящего значения: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Новый Вавилон», «Обломок империи», «Земля»...

Эти произведения составили эпоху необычайно бурную и, может быть, поэтому столь краткую: за какие-нибудь пять лет экран, казалось, исчерпал свои выразительные возможности.

Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в 1928 году, то есть за несколько лет до создания у нас первого звукового фильма, писали в «Заявке»: «Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое с зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами».

Напомним, что это писалось в 1928 году сразу после «Октября», которым был сделан новый шаг и для которого монтажно-типажная поэтика «Броненосца» была уже недостаточна, чтобы выразить сложнейшие проблемы эпохи и создать образ Ленина. Но отказавшись от гармонии «Броненосца», Эйзенштейн не нашел в «Октябре» новой гармонии, не нашел нового соответствия содержанию. Оно осталось в художественном отношении не до конца реализованным: чтобы понять сюжет картины, зритель должен был знать ход Октябрьской революции. Картина изнутри подошла к необходимости слова, но слова еще не было, а «интеллектуальное» кино, опираясь лишь на пластику и монтаж, не могло выразить новые понятия жизни.

Если в связи с этим вспомнить фильм Пудовкина «Мать» и сопоставить его с литературным источником — с романом Горького, то станет очевидным, что и этой картине уже не хватало средств немого экрана, чтобы раскрыть новизну взаимоотношений людей «нового психологического типа» (выражение Горького). Слова «товарищ», «социализм», «борьба», так неожиданно появившиеся на устах забитой прежней жизнью Ниловны, удивляли ее самое и нас,

мы должны были их услышать, чтобы понять рождение в ней нового человека.

Немое кино своим стремительным развитием само приблизило новый з в у к о в о й период, то есть само породило своего антипода, и тот, неблагодарно забыв уроки своего предшественника, очень быстро завладевает экраном.

На Всесоюзном совещании кинематографистов 1935 года столкнулись две концепции: монтажно-поэтического кино 20-х годов и звукового — 30-х. Конфликт их тогда казался неразрешимым: история еще не осознала антагонистов, как всего лишь «различные моменты развития».

Но конфликт должен был разрешиться, и он развивался по всем линиям.

Монтаж вытеснялся внутрикадровым повествованием, пластика — словом, типаж — актером, эпическая тема — драматической коллизией, поэзия — прозой.

Смена выразительных средств была столь же исторически необходимой, как неизбежно менялось мышление общества, его структура, когда на смену бурному, всеобъемлющему потоку революции пришли иные ритмы повседневной трудовой жизни, коллизии которой не столь очевидно преломлялись в психике человека. Звуковые фильмы «Путевка в жизнь», «Встречный», «Великий гражданин» открыли новые области духовной жизни человека, что было недоступно немому кино.

Однако победа слова давалась ценой постепенного забвения пластической выразительности. Звуковой кинематограф и сам в конце концов исчерпал свои пределы и не заметил, как оказался во власти театра — стали выходить фильмы-спектакли и просто фильмы, ничем принципиально не отличающиеся от сфотографированного сценического действия.

Наконец, кино переживает третий период — период «отрицания отрицания»; говорящий экран решительно рвет с театром, однако он не возвращается к пластике 20-х годов, а, развиваясь дальше, осуществляет синтез пластики и слова, то есть начинает оперировать системой звукозрительных образов.

Разумеется, мы здесь предельно обобщили процесс развития кино, схематизировали его, чтобы обнажить суть трех этапов, названных Эйзенштейном н е м ы м, з в у к о в ы м, з в у к о з р и т е л ь н ы м.

По существу же, ни один из этих этапов не осуществлялся в чистом виде, не существовал отдельно.

Эйзенштейн показывает, как один этап рождался внутри предыдущего, «выходил из него».

В «Неравнодушной природе», сопоставив две эпохи — первый и третий этапы,— он завершает изложение диалектики развития кино.

История кино в трудах Эйзенштейна впервые показана как е с т е с т в е н н о и с т о р и ч е с к и й п р о ц е с с.

Однако внутренняя закономерность процесса вовсе не означает имманентности его.

Кино базируется на технике и потому зависит от развития техники — эту зависимость Эйзенштейн показывает на ряде примеров. При этом, разумеется, не техника определяет эволюцию выразительных средств и возможностей кино, сами технические усовершенствования стимулируются другими, более глубокими причинами, лежащими в жизни общества.

Кинематограф — сейсмограф истории, он чувствителен к ее глубоким толчкам, реагирует на ее сдвиги. Касаясь этого вопроса, Эйзенштейн прослеживает историю монтажного метода, отмечая в нем подъемы и спады.

«Когда искусство переходит к задачам отражения действительности прежде всего,— пишет он,— выпуклость монтажного метода и письма неизменно блекнет.

И наоборот, в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перестройку действительности, в периоды активного перестроения жизни монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью».

Где же та общая основа, которая придает истории советского кино единство при самых разных устремлениях, сменяющих друг друга этапах, приходящих друг другу на смену явлениях? Где та линия, которая неминуемо обнаруживается как закономерность? Где то сквозное действие, которое объединяет развитие кино и общества при определяющем значении реальной действительности?

«Путь советского кино,— пишет Эйзенштейн,— это путь неуклонного приближения к последовательному и полноценному социалистическому реализму».

Социалистический реализм Эйзенштейн не рассматривал как готовое явление, как идеал, к которому стремится практика. Социалистический реализм возникает в процессе практики, он сам — процесс.

«Мы работали над процессом истории и над методом одновременно», — замечает Эйзенштейн там же.

К вопросу метода Эйзенштейн так или иначе подходил постоянно — и когда исследовал частные вопросы (например, вопросы композиции и монтажа) и природу кино в целом, и когда рассматривал процесс развития кино.

В «Неравнодушной природе» метод — центральная проблема. Эйзенштейн в этом труде подводит итоги многолетнего исследования киноискусства.

IV. МЕТОД

Проблему метода Эйзенштейн рассматривает в трех аспектах:

кинематографический метод;

свой собственный метод кинорежиссера;

метод советского кино — социалистический реализм.

При этом в рассуждении о методе постоянно присутствует так или иначе одна тема — единство.

Единство произведения.

Единство искусства.

Единство искусства и реальной действительности.

Для Эйзенштейна единство не есть покой. Единство всегда достигается. И в пределах отдельного произведения и в пределах искусства в целом единство — движение, борьба, стимулом которой является постоянное стремление к гармонии.

Так же как неповторимо единство двух разных произведений одного художника, так и неповторимо единство двух этапов развития искусства, особенно искусства кино, буквально на наших глазах меняющего свою структуру.

Новое единство, беспощадно отвергая старое, в то же время сохраняет его принцип.

То, что является для нас историей, было для художников поколения Эйзенштейна жизнью. Они не изучали единства выразительных средств кино. Они его добивались. Они стремились, чтобы разные периоды истории кино сохраняли единый принцип, то есть становились фазами развития единого кинематографического метода. Благодаря этому новые выразительные средства, обогащая кино, не лишали его своеобразия.

Мы говорили вначале о близости «Потемкина» и «Грозного».

В «Неравнодушной природе» их сопоставляет сам Эйзенштейн, этим он как бы сквозь свой опыт сопоставлял две эпохи советского кино.

Он берет две сцены, внутренне сходные по ситуации: Грозный у гроба Анастасии («Грозный») — траурная сцена у погибшего Вакулинчука («Потемкин»).

«И здесь и там есть сцена над трупом.

И здесь и там оплакивается жертва, погибшая в борьбе за идею.

И тут и там траур.

И тут и там траур взрывается гневом.

И далее...

Там — убитый...

матрос.

Здесь отравленная...

царица.

Там — коллектив, оплакивающий борца за общее дело.

Здесь — индивид, терзающийся над телом той, кто поддерживала его в борьбе».

Такое сравнение нужно Эйзенштейну, чтобы показать, как его последний фильм «растет по методу из того, что было сделано в «Потемкине».

Общность внутреннего драматического содержания сцен столь несхожих картин определяется вѝдением художника, его отбором.

Однако в данном случае нас интересует не сходство ситуаций — а именно принцип кинематографического выражения этих ситуаций.

В немом «Потемкине» сцену траура Эйзенштейн передает типажной сюитой — она составлена из отдельных крупных планов людей из толпы, лишь на мгновение появляющихся перед зрителем. Сцена полифонична. Она расходится и собирается в лицах поющих слепцов и плачущих женщин, в лицах грустных, гневных или безразличных (чтобы подчеркнуть собой все оттенки печали других лиц) лицах молодых и старых, рабочих и интеллигентов, женщин и мужчин, детей и взрослых. Единый драматический ток создается обнаженным, линейным монтажом, не перебиваемым внутрикадровым действием—ритмический акцент приходится на стык кадров.

В картине «Иван Грозный» аналогичная сцена построена на внутрикадровом действии. Основное драматическое содержание сцены нам передает игра актера, пользующегося не только пластикой, но и словом, при этом мы слышим реальное звучание мира, изображенного в кадре.

Кажется, что это совершенно другое искусство. Но в чем же тогда «Грозный» развивает метод «Потемкина»?

В том, что в кадре мы видим не только игру актера, исполняющего роль Грозного, но и то, как изображен актер — Грозный: то и другое становится в равной степени существенным.

Отказавшись от типажного метода, кинематограф вовсе не отказался от рационального зерна актера-натурщика, то есть актера, не только играющего, но и являющегося предметом изображения.

Успех работы и с профессиональными актерами в кино в значительной степени зависит от выбора исполнителя, внешность которого совпадала бы с характером героя. Эйзенштейн точно выбрал Черкасова, а потом точно снял его (режиссер говорил, что знает, в каких ракурсах Черкасов похож на Невского, а в каких — на Грозного).

В упомянутой сцене состояние Грозного «играют» вместе с актером Н. Черкасовым режиссер и оператор А. Москвин.

Если в немой картине траур передавался в сюите лиц, то теперь траур передается в сюите лица Грозного.

«Полифония терзания и горя здесь так же играется «по голосам»,— пишет Эйзенштейн, — то стоном царя, то шепотом, то стуком креста, вместе с ним падающего к подножию подсвечника; то белым пятном его лица, наполовину пожираемого тенью, то головой, запрокинутой назад и вверх, то подымающимся из-за стенки долбленого гроба лица с обезумевшими глазами и еле слышным шепотом: «Прав ли я?!»

Здесь, в этом случае, все многообразие «голосов» играется одной и той же фигурой одного и того же персонажа».

Таким образом, в отличие от «Потемкина» акцент со стыка кадров переходит внутрь кадра — сцены, в пределах которой соблюдается монтажный принцип.

Характерно при этом, что два разных положения одного и того же героя даются вне переходов от одного положения к другому, то есть почти так же, как стала бы изображаться серия отдельных персонажей, которые выбирались режиссером не в последовательности их расположения в реальном пространстве, а по степени их выразительности, передающей единое нарастание чувства печали.

Здесь мы сделаем небольшое отступление. Тезис о том, что «эстетика Эйзенштейна отброшена», возник в статьях некоторых французских критиков тогда, когда в 40-х годах возросла роль внутрикадрового изображения. Был вообще объявлен конец эпохе монтажа в кино. Теория звукозрительного монтажа Эйзенштейна, практически осуществленная в Грозном», не только опровергает эту точку зрения, но и подтверждает, что Эйзенштейн принадлежит современному кино, так же как и кино 20-х годов, и что между этими эпохами есть глубокая преемственность.

Заблуждения в оценке творчества Эйзенштейна в одном случае связаны с незнанием «Грозного», в другом — с непониманием его.

В рецензии на вторую серию «Ивана Грозного», помещенной в альманахе западногерманских критиков, Вальтер Мюллер-Брингманн писал: «Рука беспокойного знатока чувствуется в каждой сцене. Но Эйзенштейн «Потемкина» не имеет ничего общего с этой картинной галереей».

Словно предусмотрев такого рода критику, Эйзенштейн говорил об отношении звукозрительного кино к кино немому:

«Только очень близорукому наблюдателю может почудиться в этом отказ от достигнутого культурой «явного монтажа» и «осязаемого контрапункта», а сам метод показаться возвратом в лоно домонтажного кинематографа.

Это отчетливый шаг вперед по линии развития монтажной эстетики, и если кто-либо не умеет отличить обыкновенного регресса от того пресловутого «как бы возврата», в формах которого, обычно развиваясь, двигаются явления к новым стадиям развития, то, ей-богу, вина здесь в незадачливости «наблюдателей», а вовсе не в самих «картинах».

Полифонизм сопоставленных выше сцен как раз открывает смысл поступательного движения немого кино через звуковое (с его неорганическим соединением звука и изображения) к кино современному. Процесс развития состоял в том, что с к р ы т а я м у з ы к а перерастает в н а с т о я щ у ю м у з ы к у, потом в звукозрительном контрапункте она снова сливается с изображением, и так, что кажется, что музыка, пронизывая ткань изображения, как бы снова вливается в пластическую среду, из которой она прежде нам слышалась.

Как видим, полифонизм вырастает из самой сути контрапункта звукозрительного кинематографа. В картинах режиссеров прозаического склада полифонизм скрыт, не обнажен. У Эйзенштейна, тяготеющего к поэтическому кино, полифонизм открыт; стремясь к единству, он не глушит, не «смазывает» отдельные «голоса», которых с приходом звука, слова и цвета стало еще больше (вот, кстати, почему ткань «Грозного» плотнее юной, казалось бы, легче просматриваемой структуры «Потемкина»).

Как и в «Потемкине», строй отдельной сцены в «Грозном» вторит строю картины в целом.

Эйзенштейн не считал, что полифонизм сам по себе — цель искусства.

Ему не нравились некоторые «тягучие» сцены в начале «Грозного» за их «пластический солипсизм», то есть за самоигральность. Они противостояли методу картины в целом, полифонизм которой стремился выразить сложность и многообразие мира. Жанр трагедии потому и понадобился Эйзенштейну, чтобы «синхронизировать» жизнь героя и движение истории, познать смысл борений эпохи.

Историческая концепция «Грозного» противоречива. Не случайно одним казалось, что «Грозный» чуть ли не оправдание культа личности. Другим, позже,— что «Грозный» косвенно выступал против репрессий периода культа личности, отчего вторая серия и не вышла на экран при жизни Сталина. Это, конечно, требует специального разговора.

Методу Эйзенштейна свойственна тенденция, заложенная в самой специфике кино,— единство многообразия выразительных средств. Полифонизм, контрапункт, фуга — вот к чему он стремился.

К фуге он обращается неоднократно. Он слышит ее не только в музыке Баха, но и видит в офортах Пиранези, он помогает нам увидеть и услышать ее принципы в структуре «Грозного».

Эйзенштейн постоянно думал о фуге, и в этом убеждаешься, читая его труды. Три любимых слова

Эйзенштейна повторяются в рукописях, может быть, сотни раз — «раздвой», «вторить», «бег». Латинская «фуга» и есть наш «бег» («fuga, fucere» дословно: бегство, убегать, спасаться от преследования).

Действительно, разве в драматургии «Грозного» тема героя не бежит, раздваиваясь в образах его сподвижников и его противников, разве не вторят ей каждая сцена, каждая клеточка, когда проносят через себя тему и когда вновь собирают ее в трагическом характере героя.

Вспоминая истоки своего пристрастия к фуге, Эйзенштейн обращается к самой жизни, в драматическом ходе которой он впервые услышал полифоническое звучание. Он вспоминает, в частности, эпизод первой мировой войны, когда он в составе школы прапорщиков принимал участие в наведении через Неву понтонного моста. Задание было срочным, и действия были рассчитаны по минутам. И вот из суеты массы людей, хаоса — как это казалось со стороны — вырастает мост, жадно пересекающий реку.

В этом взаимодействии пространства и времени Эйзенштейн «прочитывает» такую картину:

«Строго заданное время наводки распадается на секунды отдельных операций,

медленных и быстрых, сплетающихся и расплетающихся —

и в расчерченных линиях, связанных с ними пробегов, как бы отпечаток в пространстве их ритмического бега во времени.

Эти отдельные операции сливаются в единое общее дело, и все вместе взятое сочетается в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса коллективного творчества и созидания».

Вероятно, так вслушивался в «музыку революции» Блок.

Эйзенштейн жил и творил между двумя мировыми войнами — «коллективными действиями» огромного трагического масштаба.

Он видел, как Октябрьский переворот — он это потом показал в фильме «Октябрь» — сдвинул историю: заслонилось многое из того, что раньше считалось важным. На авансцену выступили другие величины — народы и классы, миллионы и миллионы людей, связанные между собой.

Началось реальное осуществление «всечеловеческих чаяний о Единстве и Гармонии».

В киноискусстве утверждался социалистический реализм именно потому, считает Эйзенштейн, что в основе этого метода лежит современная «жизненно охватывающая концепция» — марксизм.

С «порога Октября, — пишет он, — ...только могло начать существовать реалистическое искусство — искусство социалистического реализма».

Речь, разумеется, идет о новом этапе, а не об игнорировании досоциалистического реализма. Эйзенштейн был знатоком мировой культуры, он изучал ее активно и критически перерабатывал в интересах социалистического киноискусства.

В пределах самого киноискусства это особенно видно на примере отношения Эйзенштейна к Гриффиту, мировое значение которого он показал в статье «Гриффит, Диккенс и мы». В проблеме Гриффит и мы вскрыта диалектика взаимоотношений социалистического реализма и реализма критического. Те, кто внимательно смотрел «Нетерпимость», поставленную Гриффитом в 1914 году, не смогут не заметить влияния этой картины на раннего Эйзенштейна, как и на Пудовкина — мы имеем в виду композицию массовых сцен, а также применение параллельного монтажа. Но именно как раз в том, в чем был силен Гриффит, и вскрываются противоречия его метода.

«Для него, — говорил Эйзенштейн на занятиях со студентами, — существует только сюжетный переплет действия, он не разглядел того, что в параллельности подачи действия имеются большие возможности... Обратите внимание на массовые сцены. Вы увидите, что пластического развития темы у него нет и массовые сцены весьма хаотичны».

Эйзенштейн, вскрывая суть и источник слабости, неорганичности параллельного монтажа Гриффита, указывает на дуализм мышления:

«Предел горизонта социального вйдения Гриффита — это деление общества на богатых и бедных.

Буржуазная этика, мораль и социология учат, что эти две имманентные категории, чуть ли не господом богом установленные... Однако «бедные» и «богатые» вовсе не два независимых, безотносительно параллельных явления... они две стороны одного и того же явления — общества, построенного на эксплуатации».

Единое явление, рассмотренное в своих противоречиях, — таков принцип монтажа советской кинематографии. «Не последовательное чередование механически врезаемых друг в друга или сплетаемых друг с другом антагонистических тем, — пишет Эйзенштейн, — но прежде всего единство, которое в игре внутренних противоречий, через смену игры напряжений чертит свое органическое биение».

Источник несводимости параллельного монтажа Гриффита — хаотичность массовых сцен.

На «Одесской лестнице» «Потемкина» мы тоже видели «хаотичную толпу», но нам показали мучительное превращение толпы из пушечного мяса истории в творца истории.

К проблеме «раздвоя» в истории и эстетике Эйзенштейн возвращается неоднократно, выходя

далеко за круг кинематографических примеров. Анализируя творчество Пикассо, он пытается постичь причины, почему в картинах художника все «выведено из равновесия», но не сведено в новое единство. «Мы здесь имеем перед собой такой же образец трагического пафоса,— пишет Эйзенштейн, — внутренней раздвоенности, которая в разные периоды истории пронизывает темперамент великих творцов, обреченных жить в социальных условиях и эпохах, не допускающих единства и гармонии. Может быть, неожиданно ставить в один ряд с великолепным жизнеутверждающим темпераментом Пикассо... фигуры Микеланджело, Вагнера, Виктора Гюго. Но в основе здесь такое же внутреннее противоречие».

Эйзенштейн прослеживает, как это внутреннее противоречие, этот «раздвой» определяет распад реализма в буржуазном искусстве. Суть этого раздвоя — в дроблении бытия на мысль и поступки, в полном расхождении «Стихии реальности» и «Стихии вымысла».

Сегодня это подтверждает масса примеров.

Мы видим, как в одном случае появляются фильмы «внутреннего реализма», в них герой ограничивается внутренней духовной жизнью, так или иначе изолированной от жизни общества. Мотивы поступков человека оказываются в сфере подсознания и необъяснимых смутных влечений. Как бы талантлив здесь художник ни был, он неизбежно оказывается в цепких лапах экзистенциалистской философии.

Подобные «философские доктрины,— пишет Эйзенштейн,— ограничиваются тем, что являются не более чем образно расписанными отражениями примитивнейших природных функций — вроде учения об «élan vital» Бергсона — во все определяющей своей иррациональной направляемой текучести гримирующего под философскую систему флюидные черты организмов и протоплазмы или учение «экзистенциалистов», возводящих в догму и философски-образную систему — систему простейших физиологических отправлений низших животных и человека».

Эйзенштейн пишет и о противоположной тенденции, которая сегодня выступает под лозунгом так называемого «прямого кино». Оно приковывает внимание к внешней среде, но подает ее фактографично, так что в потоке застигнутых врасплох фактов сам человек остается всего лишь элементом действия.

Вот тут и возникает по требованию действительности социалистический реализм, который не дает декадентству «сожрать», как говорил Томас Манн, выразительные средства искусства. Выйдя из недр «старого реализма», социалистический реализм в свою очередь выводит его из кризиса. Он обновляет его, завершает его титаническую многовековую работу по сведению стихии мечты и стихии реальности.

Эйзенштейн показал неизбежность социалистического реализма, его историческую необходимость.

Вместе с тем он показал и другое: метод появился не «готовым», наше искусство его выстрадало, как наше общество выстрадало социализм.

Эйзенштейн был одним из творцов этого метода в киноискусстве, и здесь открывается закономерность движения художника, движения сложного и противоречивого, как развитие самой действительности, во взаимодействии с которой он создавал свои картины.

Советское кино двигалось слишком быстро, и кажется, что каждая новая картина Эйзенштейна спорила с его предыдущей. Однако между ними была внутренняя связь. В картинах, не достигших гармонии, просвечивало совершенство будущих шедевров. Разве энергия «Потемкина» не накапливалась в «Стачке»? А «Старое и новое» было не только дерзкой попыткой создания эпоса о современной жизни и не только поводом для открытий новых принципов патетической композиции — картина развивала опыт «Потемкина» на пути к «Грозному».

Так было и в области теории. Отсеяв заблуждения юношеской статьи «Монтаж аттракционов» (1923), жизнь сохранила ее зерно (мысль об эстетической соизмеримости выразительных средств), вызревшее впоследствии в основную концепцию «Неравнодушной природы» (1948). Теории Эйзенштейна, возникавшие на разных этапах, были подходами с разных сторон к одной и той же проблеме — сделать искусство средством одновременно чувственного и логического познания мира. Здесь — венец его исканий, его пути, на котором он имел блистательные успехи, а также горькие разочарования, сократившие ему жизнь.

Чтобы познать этот путь, нужно видеть правду — как художник шел, как сбивался, как искал и находил. Он был великим и в победах и в поражениях, они были по отношению друг к другу моментами развития Эйзенштейна — художника и человека.

Труды Эйзенштейна поразительно актуальны. Он был прозорлив, его рассуждения об искусстве сохранят не только исторический интерес — они еще долго будут советчиками в решении вопросов живой кинематографической практики.

Советское кино находится в пути, в ожидании больших свершений, и ее новым мастерам, как завещание, звучат слова «Неравнодушной природы» Эйзенштейна:

«Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое слово жизни».



И. ВАЙСФЕЛЬД

Действительные тревоги

Драматургия кино себя изжила... Приходилось ли вам слышать такого рода утверждение?

В статьях, исследованиях советских авторов, по крайней мере за последнее время,— нет. Но в повседневной практике кинопроизводства, в живой кинематографической жизни не так уж редко встречается именно такое отношение к сценарию. Формы пренебрежения многообразны, сущность едина.

Встречаются киноработники, которым кажется, что сценарист не более чем помощник по литературной части, способный мимолетную вспышку фантазии режиссера воплотить в жесткие формы зафиксированного текста.

Иногда «теоретическим» обоснованием сниженного интереса к сценарию служит убеждение, что съемка картины — это процесс чистой импровизации, для нее нужны лишь внешние раздражители. Раздражителем может стать кто угодно, хотя бы даже сценарист.

Есть сценаристы, которых устраивает такого рода концепция. Они рассматривают кинодраматургию как сумму приемов, приспосабливаемых к любому материалу, к любому заданию постановщика. Такие сценаристы обезличены, и их обезличенность иногда принимается критикой за специфику профессии.

Возьмем микроскопически незначительный пример. Можно ли представить себе рецензию на спектакль по пьесе, которая умалчивала бы об авторе и все сводила к режиссуре? Это исключено, даже если бы речь шла о крупных режиссерских индивидуальностях. Но не так давно в газете «Вечерняя Москва» была помещена рецензия на фильм «У твоего порога» с редакционным пояснением, касающимся истории создания этого произведения. Там сообщалось, что после исправлений картина избавилась от своих недостатков и теперь может рассматриваться как значительное явление искусства. При этом имя автора сценария С. Нагорного вообще не упоминалось, как будто бы не он писал сценарий, как будто бы не о нем вспоминали, когда дело касалось ошибок или нерешенных вопросов фильма. Газета говорит только о режиссере В. Ордынском: Ордынский осознал, Ордынский перемонтировал, Ордынский учел...

Отметим и другую крайность. В борьбе с ниспровергателями кинодраматургии сложилась — в практической деятельности сценарных отделов киноорганизаций — и иная точка зрения; схематично она выглядит так:

— Сценарий — основа фильма. Поэтому в нем должно быть написано все, приведены газетные формулировки идеи (в репликах действующего лица, в дикторском тексте или просто в надписи — безразлично), введены привычные сюжетные ходы, расставляющие героев по полочкам. Размышления, лирическая интонация, внутренний мир героя — стихия, чуждая настоящей кинодраматургии. Это — от лукавого, от Антониони, от пресловутой «дедраматизации».

Такие рассуждения выглядят схематично, грубо, но разве нечто похожее не звучало на киностудиях при обсуждении такого, например, сценария, как «Я шагаю по Москве» Г. Шпаликова?

См. статьи М. Блеймана «Опасно!» (1963, № 10), В. Беляева «Опасность, вызванная трусостью» (1963, № 11) и Е. Дороша «Опасность названа не совсем точно» (1964, № 5).

Подобные споры воспринимаются иногда как мелочи «нормального» студийного быта, недостойные внимания «большой» теории кино.

В действительности же это находится за пределами ведомств и юридически понятого авторского права. Речь идет о судьбах современной кинодраматургии и киноискусства.

Начнем с характеристики некоторых явлений в жизни зарубежного кино.

Полярная противоположность условий, в которых работает советский художник и художник в буржуазной стране, очевидна.

Французский режиссер Луи Дакен в книге «Кино — наша профессия» пишет:

«Неверно объяснять закат наших учителей якобы эстетическим законом, согласно которому кино быстро истощает талантливых людей, как бы способны они ни были...

...Нас истощает не само искусство, а условия, в которых приходится работать: истощает повседневная борьба за дорогую нам тему фильма, борьба с попытками склонить нас к недостойным уступкам, истощает необходимость сопротивляться всякого рода вежливым, тонким, ловким домогательствам, которые на самом деле являются обычным шантажом, истощает необходимость постоянно бороться в мире, где деньги и роскошь стали такой же «жизненной необходимостью», как кислород».

Луи Дакен приводит далее слова Дзаваттини. «Даже те, кто считает себя «свободными», — утверждает Дзаваттини,— наталкиваются на сопротивление мира, который зиждется на деньгах, на буржуазной психологии мира, существующего в них самих и вокруг них. Эта психология сковывает, а подчас и держит в плену человека» (стр. 66).

Те, кто бывал на студиях капиталистических стран, знают, в какой западне находится создатель фильма в системе коммерческого кинематографа. Сам Луи Дакен, автор приведенных строк, кочевал из страны в страну, чтобы получить хоть какую-нибудь возможность делать то, что необходимо для его народа.

Порой мы даже представить себе не можем меру отчаяния, которая охватывает художников кино в капиталистическом мире.

С болью, негодованием пишут зарубежные деятели кино о законах коммерческого кинематографа, о вторжении этих законов в лабораторию художника.

«Хозяином является продюсер, и в большинстве случаев именно он диктует свои взгляды сценаристам и режиссерам»*,— констатирует американский продюсер и сценарист Мартин Рэнкин.

Занесенный в «черный список» Голливуда Бен Бардзман говорит, что если имена режиссеров еще известны зрителю, то сценаристы безлики:

«Американские зрители ничего не ведают о существовании сценаристов. Они уверены, что Кэри Грант (американский актер — *И. В.*) — это очень умный человек, способный подавать блестящие реплики».

Другой прогрессивный деятель американского кино, Пол Джеррико, отмечает:

«Это совершенно абсурдно, невероятный блеф, если не сказать настоящий обман. Полагать, что режиссер — единственный создатель картины,— значит впасть в ту же ошибку, которую совершают иные наивные люди, считая, что актеры сами придумывают текст своих диалогов».

Майкл Уилсон, американский кинодраматург, тоже занесенный в «черный список», автор сценария «Соль земли», один из анонимных авторов сценария «Мост через реку Квай» и многих других, говорит еще об одном бедствии кинематографа в его стране:

«...американские продюсеры буквально заворожены тем, что написано и издано... Кино питается главным образом бестселлерами и успешно идущими на Бродвее пьесами. Поэтому большая часть интересных сценаристов не имеет возможности высказаться».

Когда передовые писатели-кинодраматурги рассказывают о трагедии их профессии, о разных формах упразднения сценария в условиях буржуазного кино, они борются за нечто большее, чем специальные технические интересы корпорации — за право воплощать мысли, настроения народа, участвовать в развитии, художественном совершенствовании любимого искусства, за право выражать собственные передовые идеи, а не компилировать чужие тексты.

Определенно, с большей страстью и с большим сознанием исторической правоты говорят о сценарной проблеме деятели социалистического киноискусства, свободные от коммерческого диктата.

---

* Здесь и далее цитирую по журналу «Презанс дю синема», Париж, 1962, № 14.

Польский писатель Александр Стибор-Рыльский, тесно связавший свою жизнь с кино, подчеркивает:

«Писатель приходит в кино не для того, чтобы быть помощником режиссера; он приходит, чтобы через киноэкран высказать свои мысли. Он считает фильм как бы живущей книгой, автором которой он является»*.

Режиссер фильмов «Юность Шопена», «Пятеро с улицы Барской», «Крестоносцы» Александр Форд упрекает критику за пренебрежительное отношение к сценаристу:

«Когда пишут о стиле режиссера, то следовало бы заняться и работой сценариста. По моему глубокому убеждению, большую роль в успехе польской кинематографии следует приписать именно сценаристам. В том, что критика не касается вопросов сценария, заключается сознательное или несознательное пренебрежение к вопросам сценария фильма»**.

Взаимное доверие, дружба сценариста и режиссера — вот что необходимо для развития киноискусства.

Покойный режиссер Анджей Мунк, которого мы знаем по картинам «Шесть превращений Яна Пищика», «Эроика» и другим, подчеркивал, что в отношениях со сценаристами должно быть установлено полное доверие:

«Сценарист — самостоятельный художник, но он в свою очередь должен доверять режиссеру, верить в то, что тот не только донесет до зрителя его образы, но и углубит их в соответствии со своей индивидуальностью» ***.

Как бы ни были разнообразны формы современной кинодраматургии, как бы ни менялись методы работы сценариста на кинопроизводстве, как ни разнообразны типы содружества писателя и режиссера, смысл творчества заключается в более глубоком постижении действительности, в том, чтобы кинематограф оказался способным подняться до высот большой реалистической литературы и превзойти ее.

«Коммерческий реализм», широко распространенный в кино капиталистических стран, античеловечен, ему чужды искренность, поэтический порыв. Натурализм киноизображения, который по душе бизнесменам, упраздняет поэтическое начало в сценариях и изолирует экран от современности. Об этом пишет американский сценарист Эбрехем Л. Полонский:

«Конечно, режиссеры должны уметь читать, а сценаристы должны быть поэтами. Тогда можно будет создать кинолитературу, способную оказаться на уровне труда режиссера и в дальнейшем его превзойти. Тогда мы сможем освободиться от натурализма, который совершенно парализовал нашу способность показать на экране современную жизнь».

Противоположность условий для художественного творчества в социалистической стране и в капиталистической только для бюрократического ума, для бессовестного человека может служить оправданием собственной плохой работы, равнодушия и самодовольства.

Кинематографу нужны не стандартные сочинения и не «антиромана», а именно романы с их бесконечным многообразием характеров, типов, отношений, не «дедраматизация», а такая д р а м а т и з а ц и я, которая открывает перед зрителем новые миры, сложнейшие исторические события, формирование характеров, движение мысли. С этой точки зрения, как мне кажется, и следует рассматривать статьи М. Блеймана «Опасно!», В. Беляева «Опасность, вызванная трусостью», Е. Дороша «Опасность названа не совсем точно», напечатанные в разделе «Полемика» журнала «Искусство кино».

Строго говоря, авторы полемизируют не друг с другом — они взволнованно говорят о тревожных явлениях в нашем киноискусстве, на кинопроизводстве. Каждый из авторов обращается к своему опыту.

С именем М. Блеймана связана биография «Ленфильма». Еще в 30-е годы он был участником создания крупных произведений кинодраматургии, которые прокладывали новые пути в искусстве. Творческий коллектив «Ленфильма» воспитывал в художниках высокое уважение к киноискусству, чувство ответственности перед партией и всем народом за свое творчество. Именно это имеет в виду М. Блейман, когда пишет, что кинематография «может жить как искусство только, если в ней будет свой, а не заемный запас наблюдений, свой интерес к жизни общества, жизни людей. Этот интерес может быть проявлен в любой форме — и в форме оригинальных сценариев и фильмов и в форме экранизаций».

* См. польский журнал «Фильм», 1960, № 48.
** См. польский журнал «Экран», 1960, № 4.
*** См. польский журнал «Экран», 1960, № 30.

Автор возражает против деляческого отношения к сценариям, как к съемочной раскадровке, перемежаемой техническими указаниями: «затемнение» или «наплыв». Кинематографическое искусство и мастерство сценариста — нечто большее, чем эти распространенные стандарты. От кинодраматурга или режиссера требуется та же мера наблюдательности, страстности, глубокого проникновения в противоречия жизни, способность к их анализу, как и от всякого другого художника.

Нетерпимо, как отмечает М. Блейман, уговаривать писателя, что «учиться писать сценарий не нужно, что от него требуются только мысли и наблюдения, которые благополучно «раскадрует» профессионал-режиссер».

Вступивший в заочное собеседование писатель-прозаик В. Беляев написал сценарий «Иванна», поставленный режиссером В. Ивченко на Киевской киностудии. В своей статье он раскрывает «кухню» прохождения сценария «Иванна», рассказывает о возникновении в ходе обсуждения самых неожиданных критериев, способных умертвить художественное произведение, о борьбе с доморощенными эстетическими догмами, которая завершилась на этот раз относительно небольшими потерями. «Иванна» — интересное произведение, однако оно могло бы быть и более значительным, художественно-выразительным, если бы на процесс прохождения сценария и его постановку не оказывала влияния вульгаризаторская критика.

В. Беляев склонен объяснять относительно легкий путь в производстве его предыдущего сценария «Тревожная молодость» и рогатки на пути «Иванны» тем, что в первом случае киностудия имела дело с экранизацией апробированного литературного произведения, а во втором — со сценарием, не получившим еще никакой общественной оценки. В какой-то мере это, быть может, и так, автору сценария виднее. Однако было бы наивным считать, что примитивные и перестраховочные аргументы выдвигаются только против оригинальных сценариев. Сколько есть экранизаций литературных произведений, в том числе и классических, которые отличает тривиальность, крайняя робость творческой мысли!

Ефим Дорош — писатель с иным художественным опытом, чем Беляев или Блейман. Соприкосновение с кинопроизводством пока не принесло Е. Дорошу больших радостей. Но для него, автора «Деревенского дневника», отмеченного тонкой наблюдательностью, публицистическим темпераментом, естественна неприязнь к благодушию. Он пишет: «...в отличие от тех времен, когда он (кинематограф — *И. В.*) потрясал всех мыслящих людей мира, в нем, за редкими исключениями, нет ничего, что волновало бы людей в равной мере с тем, как волнуют их, например, рассказы А. Солженицына или же «Теркин на том свете». Произведения эти названы мной, понятно, не потому, что единственно они определяют характер современной русской литературы, но в силу того очевидного факта, что именно о них все буквально сейчас говорят и что авторы этих произведений отвечают так полюбившимся мне мыслям Блока о назначении писателя, болеющего одними болезнями со своей родиной, страдающего ее страданиями,— имея в виду все еще существующих охотников толковать каждое слово вкривь, еще раз скажу, что радостям своего народа писатель тем более радуется».

Сказано четко. О главном — о том, чтобы кинематограф всегда и во всем осознавал свое место на передней линии огня, шел рядом с другими искусствами и литературой или впереди них.

Дорош склонен объяснить вялость замыслов недостатком мужества у работников кино. Во многом он прав. Но мне кажется, что источник неудач лежит в иной плоскости: даже мужественно и честно работающие в кинематографии люди не всегда осознают масштаб и значение нашей работы для всего мира.

Слова «сценарий — основа фильма» от частого употребления настолько стерлись, что иногда теряют всякий смысл. Они произносятся даже теми людьми, которые проявляют явное непонимание роли сценария, неуважение к кинодраматургии, или когда автор пишет слабый сценарий, который не может служить «основой» чего бы то ни было, связанного с искусством.

Оправдывают это особой функцией сценария.

Как известно, пьеса ставится десятки и сотни раз. Сценарий снимается единожды. Судьба пьесы не решается ее однократной постановкой: в одном театре нет успеха — может быть в другом. Провал сценария в съемке непоправим: вторично его не поста-

вишь. Сплошь и рядом из этого делается вывод: сценарий — только трамплин для разбега постановщика, сценарий растворяется в процессе постановки, и грани между кинодраматургией и киноискусством призрачны.

Действительно, вопрос сложный. На экране сценарий обретает новую жизнь, и кинодраматургу далеко не безразлично, исполнит роль Ильинский или Филиппов, Смоктуновский или Тихонов, снимет оператор Павлов или Лавров, поставит режиссер Козинцев или Таланкин.

И все же, как ни подвижны, причудливы грани, переходы от сценария к фильму, драматургия кино — это «объективная реальность».

Сценарии Вс. Вишневского «Мы — русский народ» или А. Довженко «Зачарованная Десна» не были в свое время поставлены. Но они давно уже имеют своих читателей. Эти сценарии — безусловная, безоговорочная «объективная реальность»!

Сценарий «Жили-были старик со старухой» В. Фрида и Ю. Дунского напечатан в журнале «Искусство кино». В ходе работы с Г. Чухраем авторы оттачивают, совершенствуют, видоизменяют диалоги и ситуации. Потому что есть ч т о оттачивать...

Даже когда речь идет об экранизации, роль кинодраматурга остается определяющей.

Известны прекрасные литературные произведения, так и не ставшие просто хорошими картинами, потому что к ним не прикасалась рука кинодраматурга-художника. В неравном поединке с кино пали «Анна на шее» и «Княжна Мери».

«Живые и мертвые» доносят до зрителя своеобразие первоисточника, потому что К. Симонов знает кино и доверяет А. Столперу, а Столпер помимо своих режиссерских качеств еще и кинодраматург: совсем неплохой сценарий «Путевка в жизнь» он в содружестве со своими товарищами написал более тридцати лет назад.

Когда же действительно исчезает сия «объективная реальность» — сценарий?

Я приведу три встречающихся в жизни варианта:

— когда сценарист неинтересен, когда опыт и умение не соединяются в нем со свежестью художественного восприятия действительности, темпераментом и глубиной мысли, литературным и кинематографическим талантом;

— когда режиссер невосприимчив к новому, яркому, не умеет читать сценариев, не ощущает внешней и внутренней силы слова;

— когда ослабляется партийно-направляющая, истинно творческая воля руководителя кинопроизводства и редактора, призванных сплачивать мастеров вокруг интересных, значительных замыслов, талантливых сценариев; в таких случаях режиссеры надолго застревают в простоях, превращаются в разборчивых невест, ожидающих мистического принца, а студийные шкафы заполняются непоставленными и — увы! — оплаченными сценариями.

Конечно, возможны исключения, когда сценарий окончательно формируется в ходе съемок (в документальных фильмах это необходимо), когда репетиция с актерами, выбор натуры, условия съемочной площадки требуют видоизменения диалога, активного вмешательства автора. Но сейчас мы говорим об основных закономерностях, а они подтверждают, что «размывание» кинодраматургии, превращение сценариста в помощника по литературной части, лишенного самостоятельности, поощряет плохую работу, окрыляет ремесленников.

Ценность выступлений М. Блеймана, В. Беляева и Е. Дороша заключается в том, что они критикуют малейшие проявления косности, недальновидности, выступают против всего того, что искажает самую сущность творческой работы советского кинематографиста, изменяет сложившимся, проверенным в боях традициям советского кино.

К сожалению, критика не всегда оперативна, чутка в оценке художественного открытия. Я вспоминаю обсуждения сценария Вс. Вишневского «Мы из Кронштадта». Автора обвиняли во всех смертных грехах и особенно в бессюжетности, некинематографичности, в потере характеров, в «стихийности» формы. Сценарий прошел в производство после года дискуссий, схваток, запретов, отсрочек начала съемок. После выхода картины и ее успеха никто больше не вспоминал о «некинематографичности» фильма «Мы из Кронштадта».

Долгое время произведения В. Пановой считались непригодными для кино: чистая лирика! Прекрасную повесть «Сережа» отказались на одной из студий экранизировать ввиду невозможности воссоздать ее на экране.

Действительно, произведения Пановой не поддаются кинематографическим стандартам, даже очень ходким: неподдающиеся! Во «Временах года» режиссер интересно применял наезды, отъезды камеры, съемки, приближающиеся к стилистике Урусевского, но из этого ничего серьезного не получилось, потому что Панова требует своеобразного экранного «прочтения».

Кто теперь помнит кинематографических «ниспровергателей» Пановой? Помнят фильмы «Сережа», «Вступление», а не скептиков.

Вера Панова — один из надежнейших кинематографических авторов, которых не просто «экранизируют» в смысле поверхностного приспособления к требованиям киноискусства. Она сама принесла в киноискусство мир образов, наблюдений, размышлений, повлияла на режиссерскую стилистику. Смело можно говорить о существовании наряду с кинематографией А. Довженко, Вс. Вишневского или братьев Васильевых кинематографии Пановой.

Заметное явление в нашей кинематографической жизни, особенно после XX съезда КПСС, — появление новых кинодраматургов. Вчерашние студенты ВГИКа (В. Ежов, Б. Метальников, Е. Митько), прозаики (В. Тендряков, С. Антонов) — они испытали благотворное влияние режиссеров, с которыми работали над своими сценариями, и в то же время сами внесли живую струю в киноискусство. Они не варьировали ходкие ремесленные сюжеты, обрамленные мнимо актуальными тематическими формулировками, а самостоятельно ставили в сценариях вопросы, подсказанные жизнью и художественным опытом. Такие сценарии, как «Баллада о солдате» (В. Ежов и Г. Чухрай), «Дом, в котором я живу» (И. Ольшанский), «Отчий дом» и «Алешкина любовь» (Б. Метальников), «Чужая родня» (В. Тендряков), «Девять дней одного года» (М. Ромм и Д. Храбровицкий) или экранизация романа К. Симонова «Живые и мертвые» (А. Столпер), — события не только кинематографической, но и всей художественной жизни.

Это не означает, что каждая из ста выпускаемых нашими киностудиями картин должна открывать новые пути в искусстве. Закономерны талантливые произведения, созданные в известном уже жанре или стилевой манере. Не может существовать другого — равнодушия, и тот, кто пришел в искусство, чтобы работать под копирку, может подобрать более подходящее и полезное для этого поприще деятельности.

Дело, разумеется, не в количестве экранизаций в тематическом плане, а в идейно-художественной позиции студии и создателей фильма.

Бездарность или цинизм можно проявить и в экранизациях и в «оригинальном» творчестве.

Талант и гражданскую взволнованность зритель безошибочно уловит в «Чапаеве» или в «Гамлете», в «Депутате Балтики» или в «Жестокости», хотя эти разные картины в разной степени связаны с литературным первоисточником.

И еще важно — учиться на ошибках прошлого. В кинематографии с цикличностью, примерно равной трем-четырем годам, студиями производятся так называемые призывы писателей в кинематографию.

Известно, что условие создания произведения киноискусства не шумные декларации, а вдумчивая работа, соблюдение элементарного порядка в прохождении сценариев, а главное — в уважении к честному и талантливому поиску.

Отношения кинодраматурга-писателя и режиссера следовало бы сравнивать с отношениями Ильфа и Петрова или Крылова, Куприянова и Соколова (Кукрыниксы). На нашем кинопроизводстве существовали содружества: П. Нилин и В. Скуйбин, В. Тендряков и М. Швейцер, Ю. Герман и И. Хейфиц, Б. Метальников и Л. Кулиджанов. Возникают и новые... И все же даже сейчас есть студии, которые гордятся не картинами или сценариями, не рабочим содружеством сценаристов и режиссеров, а количеством договоров с писателями, независимо от того, могут ли эти писатели писать сценарии, да и хотят ли всерьез.

Как известно, А. Фадеев не считал себя кинодраматургом. Но разве оттого, что А. Фадеев не написал ни одного сценария, он не остался в нашей памяти как один из вдохновенных строителей советской кинематографии?

Я помню письмо А. Фадеева к С. Эйзенштейну в тяжелые для режиссера дни после «Бежина луга». Фадеев в этом письме высоко оценивал место Эйзенштейна в мировом киноискусстве, высказывал свое уважение к нему и рекомендовал следующую работу сделать с писателем Петром Павленко. Эйзенштейн принял предложение, и в результа-

те появился «Александр Невский». Это только один из примеров «вторжения» Фадеева в лабораторию кинопроизводства, в мастерскую режиссера.

Но мы знаем многих писателей, которые рождены для кинодраматургии. Они испытывают радость в работе нам сценарием и фильмом. Они — рабочие люди в кинематографе.

Это азбучная истина, и именно ее забывают те киноработники, которых увлекают не идеи, замыслы, а «показуха». Они не замечают писателей-кинодраматургов, не замечают и талантливой молодежи, окончившей сценарный факультет ВГИКа или Высшие сценарные курсы.

К чему повторять ошибки?

Ведь они лишь облегчают жизнь тем околокинематографическим людям, которые меньше всего думают о зрителе, об искусстве, и тем руководителям кинопроизводства, которые строят план студии по оглавлению толстого журнала. Практически это ведет к созданию скороспелых киноиллюстраций, расплывчатых полупьес и полуповестей, то есть к той самой, условно говоря, «дедраматизации», которую с совершенно иных позиций и с иными целями провозгласили на Западе представители антитеатра, антиромана или антифильма.

Можно, конечно, обнаружить в статьях Блеймана, Беляева и Дороша неполноту или несовершенство. Но есть задачи более значительные, весомые, чем обсуждение возможных несовершенств полемических статей. Важнее основное содержание их выступлений — борьба с действительными искажениями славных традиций советского кино, с ослаблением художественной взыскательности к сценарию. Непосредственный результат таких искажений — ежегодное появление на экранах десятков картин, бедных по содержанию и бледных по форме, смотреть которые тягостно, скучно.

Сомнительно, чтобы на полемику о кинодраматургии в журнале «Искусство кино» появился привычный отклик под рубрикой «По следам наших материалов».

Меньше всего следует ожидать сообщения что на имярек студии отвергнута бесполезная экранизация или в план включен обнадеживающий оригинальный сценарий (хотя и это само по себе весьма ценно). Речь идет о большем. О таком понимании кинодраматургии, которое соответствует масштабам и назначению советского кино в духовной жизни нашей страны и всего мира.

Сценарий не может быть ни сырьем, ни полуфабрикатом, ни вообще каким бы то ни было изделием. Даже если сие изделие снабжено номерами кадров, «наплывами» или «затемнениями».

Любой сценарий и фильм, в том числе и экранизация, должен быть таким же произведением подлинного искусства, исследующим действительность, как роман, пьеса или поэма.

Нивелировка сценариста и отрицание самостоятельности кинодраматургии в наших условиях — это нечто противоестественное, это пережиток коммерческого кинематографа, пережиток, обреченный на исчезновение.

Но пережитки, не замеченные, не оцененные по достоинству, могут укорениться.

Не лучше ли вовремя избавиться от них?

Н. ЛЕБЕДЕВ

Фильм и зритель

Фильм делается для того, чтобы его смотрели. Если пользоваться терминами политической экономии, фильм — продукт, зритель — потребитель.

А продукт, говорит Маркс, «получает свое последнее завершение только в потреблении. Железная дорога, по которой не ездят, которой не пользуются, которая не потребляется, есть железная дорога только dynamei, а не в действительности».

«Без производства,— продолжает Маркс,— нет потребления, однако и без потребления нет производства, так как производство было бы в таком случае бесцельно».

Фильм, который не доходит до зрителя, который не смотрится, который не «потребляется» или «потребляется» ничтожным числом людей, также бесцелен...

«Фильм» и «зритель» — величины не постоянные, меняющиеся, но диалектически связанные друг с другом.

«Предмет искусства, — говорит Маркс в той же «К критике политической экономии»,— ...создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета».

Если хорошие фильмы воспитывают вкус, а плохие — развращают и портят его, то, и наоборот, зритель с развитым вкусом требует от кинематографистов умных и содержательных картин, а человек, воспитанный на дурных образцах, удовлетворяется подделками под искусство, суррогатами его.

Правда, как и во всякой области художественного творчества, в кино время от времени появляются произведения такой идейной и жизненной силы, что они захватывают всех или во всяком случае подавляющее большинство зрителей. Это — «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Член правительства», «Мы из Кронштадта», «Щорс», «Судьба человека» и десятки других наиболее выдающихся фильмов советского киноискусства. Это — лучшие картины Чаплина и итальянского неореализма. Это — произведения, которые принято называть классическими.

Было бы идеально, если бы киностудии выпускали только такие картины. Но они появляются сравнительно редко — несколько фильмов в год. Остальные — хорошие, средние, ниже среднего, плохие. В оценке их нет единодушия. За исключением явной макулатуры, тот или иной фильм одним нравится, других оставляет равнодушными, у третьих вызывает протест.

Острота проблемы «Фильм и зритель» была бы значительно смягчена, если бы зритель имел возможность более свободного выбора картин по вкусу.

И как будто бы нашим кинозрителям есть из чего выбирать.

За последнее десятилетие на экраны страны поступает ежегодно свыше ста полнометражных художественных картин советского производства и примерно столько же зарубежных, плюс свыше шестисот документальных, научно-популярных, мультипликационных фильмов разного метража (не считая около 1500 номеров киножурналов).

Кроме того, в резерве — в фондах прокатных организаций — имеется свыше 1300 полнометражных художественных и до 3000 документальных, научно-популярных, мультипликационных фильмов выпуска прежних лет. К этому можно было бы добавить тысячи картин, имеющихся в Госфильмофонде в негативах и в той или иной степени сохранивших свою эстетическую ценность.

Казалось бы, можно удовлетворить все вкусы! Тем паче что количественно среднему кинозрителю не так уж много нужно.

Как известно, число ежегодных кинопосещений на душу населения по СССР равняется восемнадцати — двадцати.

Допустим, что треть населения по разным причинам не ходит в кино, а другая треть ходит редко (беру произвольные цифры, так как точных ни в киноорганизациях, ни в органах ЦСУ нет). Тогда «кинопаек» активной трети посетителей может возрасти в два-три раза, то есть примерно до пятидесяти раз в год.

Следовательно, требуется для среднего зрителя восемнадцать — двадцать, для активного — пятьдесят фильмов в год.

Имеется же свыше 200 новых художественных, свыше 1300 старых художественных плюс тысячи в негативах и еще тысячи документальных, научно-популярных, мультипликационных и т. д. — в о м н о г о р а з больше того, что необходимо самому активному кинозрителю...

I

Но тут возникает сложнейший вопрос: где найти и как посмотреть нужный фильм?

И здесь выступает на первый план одна из существеннейших сторон специфики кино, которую (специфику) многие журналисты и литераторы любят пренебрежительно именовать «так называемой» или «пресловутой». Речь идет о специфике «потребления» фильма.

В сравнении, скажем, с литературой, она очевидна и не в пользу кинематографа.

Если читатель может купить или взять в библиотеке или у знакомых нужную ему книгу и читать ее тогда, когда ему удобно, то кинозритель лишен такой свободы: он не может з а к а з а т ь необходимый ему фильм. Зритель находится во власти прокатчиков и кинофикаторов — именно они решают, что целесообразно показывать в данном районе.

Таким образом, из тысяч имеющихся на складах фильмов зрителю большинства районов страны предлагают десятки, а то и единицы в неделю. Этим и ограничивается круг произведений, из которых в данную неделю можно производить отбор...

II

Посмотрим, как же происходит этот отбор.

Возьмем для примера не самый типичный, а самый яркий случай — Москву. Здесь много кинотеатров и киноклубов и бывают недели, когда одновременно демонстрируется до ста картин самой разнообразной тематики, видов, жанров, стилей. При существующей системе проката и показа фильмов здесь максимальные возможности для выбора.

Чем же руководится зритель, останавливаясь на той или иной картине?

Книгу читатель выбирает по имени автора, теме, по рецензиям критиков, по библиографическим справочникам, по рекомендации библиотечных работников. Детям и юношам помогают школа, родители. Какую-то роль играют советы знакомых.

У кинозрителей этих помощников значительно меньше.

Авторов фильма — сценаристов и режиссеров — зритель, по крайней мере подавляющее их большинство, как правило, не знает. Из названия, а также из афиш и плакатов нельзя получить представления о теме картины.

Зрители поэнергичней пробуют ориентироваться по рецензиям и информации в кинопечати: кто-то читает «Советский экран», кто-то выписывает «Советское кино», кто-то покупает информационные «Кинонедели» (я не упоминаю об «Искусстве кино», рассчитанном на более квалифицированного читателя и имеющем сравнительно небольшой тираж).

Но, во-первых, тиражи даже массовых киноизданий крайне недостаточны. Следовательно, этими изданиями пользуется лишь тонкая прослойка зрительского актива.

Во-вторых, даже эти с п е ц и а л ь н ы е киноиздания печатают рецензии не на все выпускаемые на экран фильмы, а только на наиболее заметные.

Таким образом, даже зрительский актив имеет весьма приблизительное представление о кинорепертуаре, а о большинстве новых фильмов не знает ничего...

Как же в таком случае ориентируется р я д о в о й зритель?

Его положение еще более трудное.

Кинопресса до него не доходит. Огромную роль могла бы играть общая печать: почти в каждой семье читают газеты и журналы, и они могли бы быть лучшим советчиком при выборе фильма. К сожалению, за отдельными исключениями, общая пресса не уделяет киноискусству достаточного внимания. Появляющиеся время от времени рецензии и информация носят случайный характер.

Что же остается в распоряжении массового зрителя?

Название фильма. Реклама. Советы знакомых.

Эти ориентиры неравноценны. Удачное — яркое, броское, интригующее — название может сыграть немалую роль в привлечении внимания к фильму, особенно в первые дни его демонстрации. Опытные кинематографисты, учитывающие массовость кинозрелища, придают названию фильма первостепенное значение: «Девять дней одного года», «Люди и звери», «Баллада о солдате» — названия, заинтересовывающие зрителя, завлекающие в кинотеатр. Наоборот, такие серые, как «Полустанок» и десятки других, проходят мимо сознания.

Больше может дать реклама: афиши, плакаты, увеличенные кадры из фильма, оформление фасада кинотеатра. Но у нас чрезвычайно низка культура рекламы. За исключением нескольких образцовых кинотеатров, где пропаганде фильмов уделяется серьезное внимание, наша кинореклама бесцветна, формальна, отписочна. У входа в подавляющем большинстве кинотеатров вас информируют только о названии фильма. Ни имен сценариста, режиссера, оператора, даже актеров (если это не Рыбников, Тихонов или еще кто-нибудь из популярных «кинозвезд»), ни названия киностудии вы не узнаете.

Да, как мне неоднократно говорили директора кинотеатров, они и не очень заинтересованы в точной информации о качестве картины. Поскольку киносеть работает по системе конвейера и обязана показывать не только хорошие, но и средние, а порой и плохие фильмы, директора кинотеатров предпочитают «темнить». Не могут же они усиленно рекламировать один фильм и отмалчиваться о другом: зритель сразу догадается, в чем дело.

Таким образом, и реклама в ее современных формах мало помогает в выборе фильмов...

Остаются знакомые. Это либо люди, которые ходят на все фильмы подряд и потому информированы лучше других, либо киноактивисты, следящие за репертуаром по кинопечати, либо родственники и знакомые кинематографистов.

Вот эта-то «самодеятельная» информация и играет решающую роль.

В прошлом году организованной при ВГИКе на общественных началах лабораторией по изучению художественных интересов зрителей было проведено несколько экспериментальных опросов разных групп населения и в разных аспектах: населения многоквартирного дома; большой группы технической интеллигенции; рабочих одного из цехов Новотульского металлургического завода. Раньше других были подведены итоги и проанализированы результаты опроса, проведенного одним из работников лаборатории кандидатом философских наук С. А. Иосифяном среди инженерно-технических работников. На вопросы анкеты ответило 400 человек.

Итоги анкеты дали ряд интересных сведений об отношении к кинематографу технической интеллигенции. Я приведу ту небольшую их часть, которая касается вопроса о выборе фильма.

Выяснилось, что хотя не менее половины опрошенных читают кинопрессу, лишь двенадцать процентов, то есть лишь один из восьми, руководствуются рецензиями. Другими словами, почти на 90 процентов этой категории зрителей рецензии практически не оказывают влияния. И это в группе с высшим и средне-специальным образованием!

Есть над чем задуматься и редакторам наших киноизданий и руководителям отделов искусства общей печати!

Еще более скромной оказалась роль рекламы. Лишь четыре процента опрошенных ответили, что они считаются с рекламой. Четыре процента!

По нескольку процентов среди ответов пришлось на такие ориентиры, как название фильма, тема, имена творческих работников и т. д.

Зато блистательную победу одержали «знакомые»: 34 процента опрошенных признали, что в выборе фильма они опираются на советы знакомых. Если к этому прибавить 17 процентов ответивших неуверенно — «руководимся всем понемногу», то можно сказать, что больше половины зрителей идут на фильм ощупью, вслепую...

Я далек от мысли генерализировать приведенные мною цифры. Уверен, что при опросе зрителей других социальных групп эти цифры могут подвергнуться значительным изменениям. Но 400 ответов инженеров и техников свидетельствуют об определенной тенденции в «методике» выбора фильмов и дают убедительный материал, доказывающий, как мало делается нами для правильной ориентации зрителей...

III

Кто же отвечает за кинорепертуар?

Вопрос звучит риторически. Разве не общеизвестно, что план выпуска фильмов составляют органы кинопроката, а реализуют его деятели киносети?

И юридически это действительно так. Работники проката определяют тиражи фильмов, распределение их по прокатным конторам, очередность и последовательность выпуска картин по киноустановкам, формируют и распределяют основную часть рекламных материалов, намечают ориентировочные сроки демонстрации фильма на том или ином экране.

Работники киносети уточняют эти планы, информируют зрителей о предстоящих выпусках фильмов, организуют местную рекламу, оперативно решают вопросы о продлении демонстрации или, наоборот, о досрочном снятии с репертуара картины.

От «прокатчиков» и кинофикаторов многое зависит. Но не следует и переоценивать субъективной роли этой группы кинематографистов.

Их деятельность лимитирована минимум тремя условиями:

количеством и зрелищным качеством фильмов, поступающих в их распоряжение от кинопроизводства и от «Совэкспортфильма»;

кассовыми планами, устанавливаемыми финансовыми органами;

современным уровнем эстетических вкусов большинства кинозрителей.

Ни одно из этих условий не зависит от прокатчиков и не может быть ими обойдено.

Они сейчас еще не могут предложить зрителю десятки новых шедевров в год. Следовательно, они вынуждены предлагать зрителю не только хорошие, но и средние и плохие фильмы.

Выше было сказано, что в распоряжении проката имеется солидный резерв фильмов прошлых лет, среди них — десятки классических произведений, которыми, казалось, и можно было бы существенно пополнить кинорепертуар.

Как показала практика кинопрокатного дела всех стран мира, даже самые лучшие, но старые фильмы привлекают, как правило, значительно меньшие контингенты зрителей, чем новые. Исключения крайне редки и связаны с какими-нибудь особыми обстоятельствами: юбилеем знаменитого фильма или его автора, повторным обращением широкой общественности к теме, наилучше выраженной в классическом фильме, и т. п. Поэтому резерв картин выпуска прежних лет играет в кинорепертуаре пока очень скромную роль и используется главным образом в немногочисленных театрах повторного фильма и в небольших аудиториях периферийных клубов и деревенских передвижек.

В значительной степени свобода действий прокатчиков и кинофикаторов лимитирована планами кассовых поступлений.

Страна заинтересована в максимальном использовании киносети и, следовательно, в максимальном заполнении всех сеансов. Это целесообразно как для расширения охвата населения «важнейшим из искусств», так и по соображениям финансовым.

В поисках практических решений этой государственной задачи перед директорами кинотеатров нередко возникает коллизия: сохранить ли в репертуаре хороший идейно и эстетически, но почему-либо менее посещаемый фильм или заменить его пустоватой, но «хлебной» картиной. И нечего греха таить — во многих случаях побеждает последняя....

Наконец, кинопрокат обязан считаться с эстетическим уровнем большинства кинозрителей.

Общеизвестно, что за годы революции этот уровень неизмеримо вырос. Если брать понятие «эстетическое» в самом широком смысле слова, включая в него идейное и моральное отношение к жизни, то наш средний зритель неизмеримо требовательней, заинтересованней, уважительней относится к искусству, чем средний зритель капиталистических стран.

И тем не менее еще немалые слои посетителей кинотеатров относятся к фильму, как к развлечению, и только как к развлечению, многие не принимают таких глубоких (хотя и несколько сложных для восприятия) произведений, как поэтический кинорасск Канэто Синдо «Голый остров».

Эти слои кинозрителей предпочитают по нескольку раз смотреть «Великолепную семерку», «Фанфары любви» и им подобные подделки под искусство.

Вот как раз эта часть зрителей вместе с подростками (составляющими очень большой процент среди завсегдатаев кинематографа) и решает нередко успех или неуспех того или иного фильма...

Все эти условия — недостаток хороших картин, давление кассы и относительно большой удельный вес зрителей с невзыскательным вкусом — и составляют тот комплекс в работе проката и кинофикации, который приводит к поразительным загадкам, обнаруживаемым нами в сводках посещаемости отдельных картин.

Вот, например, парадоксальный список десяти наиболее посещаемых советских фильмов выпуска 1959—1961 годов.

Список этот открывается примитивной лентой — «Человек-амфибия», ее просмотрело рекордное число зрителей — 65 миллионов! (Цифры посещаемости даются в пределах первого прокатного года.)

За ней — на втором — первая серия приключенческой картины «Чрезвычайное происшествие» — 47 миллионов зрителей.

На третьем — «Полосатый рейс» — 46 миллионов.

На четвертом — вторая серия «Чрезвычайного происшествия» — 45 миллионов зрителей.

На пятом — «Иван Бровкин на целине» — 44,5 миллиона.

На шестом — «Голубая стрела» — 44 миллиона.

На седьмом — «Вдали от Родины» — 42 миллиона.

На восьмом — «Чистое небо» — 41,5 миллиона.

На девятом — «Осторожно, бабушка!» — 40 миллионов.

На десятом — «Судьба человека» — 39 миллионов.

Мы не можем не радоваться, что среди этих десяти — два крупнейших фильма 1959—1961 годов — «Чистое небо» и «Судьба человека». Это значит, что большинство зрителей приняло и отдало должное этим глубоким и сложным произведениям.

Нет ничего удивительного в повышенном интересе зрителей к таким популярным в народе жанрам, как научно-фантастический («Человек-амфибия»), приключенческий («Чрезвычайное происшествие», «Голубая стрела»), комедия («Осторожно, бабушка!»), хотя по художественному качеству эти фильмы вряд ли способствуют воспитанию эстетических вкусов.

Хуже то, что ни в эту первую, ни во вторую десятку наиболее посещаемых фильмов 1959—1961 годов (от 33 до 38 миллионов зрителей) не вошли такие бесспорно талантливые произведения тех лет, как «Баллада о солдате» (30 миллионов зрителей), «Сережа» (23 миллиона), «Дама с собачкой» (18 миллионов), «Живые герои» (11 миллионов).

Сравнительно слабо посещался и ряд других значительных идейных и эстетических картин более ранних лет: «Рассказы о Ленине» (11 миллионов зрителей), 2-я серия «Ивана Грозного» (10 миллионов) и т. д.

Это значит, что многие высоко оцененные критикой и общественностью произведения киноискусства оказываются не доведенными до широчайших зрительских масс. Я не верю, чтобы в нашей стране «Рассказы о Ленине» хотели просмотреть только 11 миллионов, то есть в четыре раза меньше, чем «Голубую стрелу», и в шесть раз меньше, чем «Человека-амфибию»! Не может этого быть!..

Тогда в чем же дело?

И здесь мы снова принуждены вернуться к вопросу о прокате и кинофикации. Дело в том, что при существующей системе формирования репертуара и установленных для киносети норм заполнения сеансов прокат и кинофикация не могут удовлетворить требования значительных контингентов зрителей в тех случаях, когда эти требования не совпадают со вкусами большинства посетителей кинотеатров.

И я имею в виду не снобов, не так называемую «элиту», не любителей заумностей, а людей со здоровыми, реалистическими вкусами, но в чем-то отличными от вкусов поклонников «Человека-амфибии» или «Осторожно, бабушка!»

Практика показала, что фильм, собирающий в течение дня в среднем менее 50 процентов зала на сеанс в московских кинотеатрах и менее 75 процентов зала в театрах периферии, проваливает выполнение плана и снимается с репертуара.

Следовательно, даже хорошие фильмы, но если их хотят смотреть не 50, а 49 процентов зала в московских кинотеатрах и не 75, а 74 процента зала в периферийных, отправляются на склад и по сути дела прекращают свою экранную жизнь.

Так оказались погребенными сотни добротных кинопроизведений разных лет выпуска. Их охотно бы просмотрели десятки миллионов зрителей (от этого и сборы возросли бы!). Но по тем или иным причинам эти фильмы не собирают сакраментальных 50 и 75 процентов и, следовательно, исчезают с экранов.

По тем же причинам так редко прорываются к зрителю и лучшие классические фильмы. По тем же причинам имеет ничтожную аудиторию и в большинстве лежит без движения огромное число документальных, научно-популярных, мультипликационных картин.

Получается парадоксальное положение. Созданы и хранятся на складах сотни и тысячи кинопроизведений разной тематики, видов, жанров — произведений, частью классических, частью добротных, полностью сохранивших познавательную и эстетическую ценность. (Еще раз подчеркнем: способных давать хорошие сборы.) Десятки миллионов зрителей, особенно молодежи, с удовольствием бы ознакомились с ними.

Но при существующей системе «загрузки» кинотеатров эти фильмы уже исчерпали себя коммерчески.

Какой же выход из положения?..

IV

Я достаточно представляю себе всю сложность затронутых выше вопросов, чтобы пытаться на данной стадии развития науки о кино дать сколько-нибудь исчерпывающий на них ответ.

По сути дела, мы находимся лишь в самом начале постановки проблемы «Фильм и зритель» или, точнее, «Фильм — прокат и кинофикация — зритель». И потребуется большая и скрупулезная исследовательская работа по изучению всей цепи в целом, прежде чем будут найдены точные решения.

К сожалению, ни бывшее Министерство кинематографии, ни позже — Министерство культуры СССР, в состав которого в течение десятилетия входила кинематография, не понимали всей исключительной сложности киноделa, всей важности научных исследований в этой области. Отсюда — эмпиризм и кустарщина на многих участках работы кинематографа. Отсюда — многочисленные промахи и ошибки. Отсюда — упорное непонимание актуальности теоретической разработки проблемы «Фильм — прокат и кинофикация — зритель».

Разумеется, было бы неверным считать, что до развертывания теоретической работы в необходимых масштабах нельзя ничего предпринять для улучшения каждого из этих звеньев.

Уже на основе накопленного опыта напрашиваются, а отчасти и проводятся меры по повышению отдачи основных участков кинодеятельности.

Так, например, на основе изучения цифр посещаемости картин в производстве художественных фильмов с новой и новой силой ставится вопрос о расширении разнообразия жанров, в частности о всемерном поощрении таких популярнейших жанровых разновидностей, как кинокомедия, приключенческий и научно-фантастический фильмы, как фильмы для детей и подростков. И речь идет не только о количественном увеличении выпуска картин этих жанров, но и привлечении к их постановке лучших сценарных, режиссерских, актерских сил.

В прокате и кинофикации на очереди резкое расширение информации о фильмах и коренная реорганизация всех форм рекламы. Только широчайшая и своевременная информация и яркая, честная реклама дадут возможность зрителям правильно ориентиро-

ваться в репертуаре и выбирать фильм по более объективным критериям, чем «советы знакомых».

На очереди также расширение сети специализированных кинотеатров — детских, повторного фильма, кинохроники, «Наука и знание», короткометражного фильма.

Все эти начинания заслуживают самой энергичной поддержки и могут значительно улучшить существующую систему продвижения кинокартин.

Но одновременно настойчиво напрашивается мысль о целесообразности создания наряду с существующими — коммерческими прокатом и киносетью — проката и киносети, не ставящими перед собой целей извлечения прибыли.

В самом деле, ведь существуют же у нас наряду с издательствами и книготорговлей, работающими на коммерческих началах, сотни тысяч библиотек, освобожденных от задач получения дохода. От этого освобождены также сотни тысяч клубов, избы-читальни, музеи-театры. Их «бесприбыльность» сторицей окупается той огромной работой по коммунистическому воспитанию и просвещению масс.

Почему же не может быть развернута такая же работа средствами кино?

Как видел читатель, у нас есть тысячи художественных, документальных, научно-популярных, мультипликационных картин, либо уже исчерпавших себя в коммерческом прокате, либо никогда не предназначавшихся для этого проката. Почему не передать их в особые фильмотеки для показа по удешевленным ценам в некоммерческих аудиториях? Тем паче что зародыши таких фильмотек уже есть (школьные фильмотеки, фонд историко-революционных лент, разрешенных для бесплатного показа и т. д.). Нужно расширить и объединить эти начинания, регламентировать их работу, придать ей государственный размах.

У нас имеется почти 130 тысяч киноустановок — государственных, профсоюзных, колхозных, школьных и т. д. За исключением городских коммерческих кинотеатров, дающих по три-пять и больше сеансов ежедневно, эти установки работают с небольшой нагрузкой — по одному-два сеанса в вечер, и то не каждый день. Следовательно, имеется огромная киносеть, которая сверх обычных коммерческих сеансов может быть использована для организации информационных, просветительных учебных сеансов, сеансов для школьников с демонстрацией фильмов из некоммерческого проката — бесплатно (за счет культфондов профсоюзов, колхозов, школ и т. д.) или по удешевленным ценам.

Из тех же фондов и на тех же началах можно будет демонстрировать фильмы (или фрагменты из них) в качестве иллюстраций к лекциям в многочисленных университетах культуры, лекториях общества «Знание» и Бюро пропаганды искусств, на курсах повышения квалификации и т. д.

Я глубоко убежден, что это никак не ущемит интересов существующей системы эксплуатации фильмов, ибо за ней сохранится монополия показа н о в ы х и других представляющих коммерческую и прокатную ценность картин. Наоборот.

О р г а н и з а ц и я н е к о м м е р ч е с к о г о п р о к а т а и к и н о с е т и н е т о л ь к о з н а ч и т е л ь н о р а с ш и р и т к о н т и н г е н т к и н о з р и т е л е й, в т я н у в в н е г о м н о г и е м и л л и о н ы л ю д е й, н е п о с е щ а ю щ и х или редко посещающих о б ы ч н ы е к и н о т е а т р ы, н о и о ж и в и т о г р о м н ы е э с т е т и ч е с к и е и п о з н а в а т е л ь н ы е ц е н н о с т и, м е р т в ы м г р у з о м л е ж а щ и е н ы н е н а с к л а д а х п р о к а т н ы х к о н т о р.

Приобщившись к этим богатствам, новые кинозрители будут предъявлять повышенные требования к репертуару обычных кинотеатров и тем влиять на рост идейно-художественного уровня киноискусства.

За последнее время относительно большое внимание уделяется вопросам эстетического воспитания зрителя. В этом направлении кое-что делается кинопечатью, популярной кинолитературой, народными университетами культуры, Бюро пропаганды советского киноискусства; кое-где начаты экспериментальные занятия в старших классах общеобразовательной школы. Однако эта работа ведется в скромных масштабах, кустарно и робко.

До сих пор не изжит вульгарно-догматический подход к киноаудитории как к сумме среднестатистических зрительских единиц — с едиными эстетическими вкусами и едиными требованиями к кинематографу. Как часто мы читаем и слышим: «зритель принял» или «зритель отверг» — без расшифровки, о каком именно зрителе идет речь. А между тем, как мы уже видели выше, такая расшифровка необходима.

Морально-политическое единство народа, установившееся в нашей стране, вовсе не означает унификации характеров, привычек, вкусов советских людей. Сохранились (и еще долго будут сказываться) различия — возрастные, профессиональные, уровня и характера образования, национальных и бытовых особенностей, жизненного опыта, темпераментов. Эти различия проявляются и в эстетических вкусах. Да, есть прекрасные явления природы, совершенные физически и духовно люди, классические произведения искусства, общение с которыми объединяет всех, всем доставляет эстетическую радость. Но гораздо больше явлений, людей, произведений, которые одним нравятся, других оставляют равнодушными, третьими отвергаются.

Следовательно, нужно говорить не о зрителе вообще, а о разных зрительских группах — с разным уровнем эстетического развития, с разными требованиями к кинематографу, с разными киновкусами. Азы педагогической науки утверждают, что и методы воспитания и обучения разных человеческих коллективов должны быть различны. Важно иметь в виду перспективу движения к высшему уровню.

Каковы же зрительские группы в условиях Советской страны?

Этого никто не знает, ибо до сих пор нет ни одного научного учреждения или сколько-нибудь солидного коллектива, которые бы занимались этой проблемой.

И здесь я принужден вернуться к тезису о пользе науки.

К. Маркс, Ф. Энгельс, В. И. Ленин многократно указывали на величайшую роль науки в революционном переустройстве общества, в овладении силами природы, в прогрессе человечества.

За последнее десятилетие с ликвидацией культа личности и засилья догматизма советская наука энергично помогает партии и народу наращивать темпы в их победном движении к коммунизму.

В недавнем выступлении на февральском Пленуме ЦК КПСС Н. С. Хрущев снова подчеркнул необходимость «уделить научному прогрессу максимум внимания, взять для строительства нашего общества все, что дает наука сегодня, прозорливо видеть новые направления в науке и своевременно ставить эти новые направления на службу нашему великому делу».

И только в важнейшем и сложнейшем из искусств на многих его участках продолжается господство эмпиризма и отсебятины.

Много лет в системе кинематографии существует лишь одно научно-исследовательское учреждение — НИКФИ, занимающееся вопросами техники и чуть-чуть экономики кино.

Малочисленный сектор кино Института истории искусств Министерства культуры СССР, занятый главным образом историческими проблемами, так же, как и кафедры ВГИКа, загруженные преимущественно педагогической и методической работой, не в состоянии разработать даже малой толики тех эстетических, социологических, профессиональных, творческо-производственных и иных проблем, которые повседневно выдвигает все расширяющаяся практика советской кинематографии.

Возьмем ту же проблему «Фильм — прокат и кинофикация — зритель». Если первому звену цепи еще в какой-то мере повезло — издается литература, публикуются журнально-газетные статьи, защищаются диссертации, посвященные мастерству создателей фильма, творчеству отдельных художников, наиболее выдающимся произведениям киноискусства и т. д., причем это относится главным образом к одному виду фильма — художественно-игровому,—то два других звена почти полностью остаются вне поля внимания науки.

Где социологические исследования, монографии, диссертации, освещающие и обобщающие практику работы проката по видам фильмов, группам картин, отдельным картинам?

Где научные работы о специфике деятельности и роли в эстетическом воспитании зрителя кинозрелищных предприятий разных типов—городских коммерческих театров, специализированных кинотеатров, профсоюзных клубов, сельских установок и т. д.?

Где исследования по такой генеральной проблеме ближайшего будущего нашей кинематографии, как «Кино и школа» — о месте и роли кинематографа в обучении и воспитании учащихся на разных ступенях общеобразовательной школы, в профессиональных учебных заведениях, вузах, в заочном обучении?

А кто может ответить на такие вопросы: какая часть населения СССР посещает кинотеатры, а какая в них не бывает? Что можно и нужно сделать, чтобы расширить контингент кинозрителей? И т. д. и т. д.

И нужно подчеркнуть со всей силой, что это не узкоэкономические, «прокатные» вопросы, как кажется некоторым киноведам, витающим в эмпиреях чистого искусствознания, а острополитические, социологические и эстетические проблемы, которыми нужно заниматься с широко киноведческой точки зрения.

Вряд ли нужно доказывать, какую огромную пользу могли бы принести правильные, основанные на тщательном изучении фактов и глубоком научном их обобщении ответы на поставленные выше вопросы для практики советской кинематографии.

А ведь таких проблем десятки и сотни, и с расширением охвата кинематографом все новых и новых областей общественной жизни число их непрерывно возрастает.

Пора, давно пора браться за создание большой науки о кино, за создание специального научно-исследовательского института, а в дальнейшем и Академии киноведения. При правильной их организации они могут оказать огромную помощь как руководству кинематографии, так и всем творческим и практическим работникам нашей сложнейшей области культуры и искусства.

Будем надеяться, что сейчас, с созданием Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, этот вопрос сдвинется наконец с мертвой точки.

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Рассказы о том, что прошло

1

Всю жизнь, особенно в молодости, я не выносил математики. Но любил мечтать о том, как, подобно Эйнштейну, принесу на двух-трех страничках решение какой-нибудь немыслимейшей проблемы, как превращусь в знаменитость, и гимназический математик (вот тут-то и была самая сладость мечтаний!) скажет, раздавленный моей славой: «О, как я был слеп!»

Не менее остро хотелось мне быть и писателем. Однако же и писать я любил не больше, чем решать уравнения. Но любил мечтать, что стану писателем, что все газеты будут печатать статьи обо мне, что мои романы и повести будут так интересны и все в моей жизни сложится так красиво и убедительно, что даже отец, который ненавидел писателей, скажет, воздев к небу руки: «Ну бестолков же я, господи — поглядите-ка на меня!»

Однако это были только мечты, а отец хотел видеть меня инженером. И вот, окончив гимназию, я пошел сдавать конкурсные экзамены в Московское Высшее Техническое училище.

Было это в 1919 году, в годы разрухи, о которой рассказано и написано так много и красочно, что нет ни малейшей охоты повторять. Коснулась разруха и Высшего Технического училища. С потолков капало, как и вообще почти со всех потолков тех лет. В аудитории, давно не метенной, валялась рыжая скомканная бумага, возможно оставшаяся еще от прошлогодних экзаменов, и ветер (сквозь разбитые стекла) гнал ее к штиблетам профессора, который экзаменовал. Экзаменующиеся сидели в пальто, а профессор в шубе, хотя на дворе стояла всего лишь осень.

Его метод проверки знаний состоял в том, что каждому из абитуриентов он давал особую, так сказать личную, задачу. Мне досталась такая, которую я никогда, ни под каким видом, ни при каких обстоятельствах не смог бы решить. Подумав, я заменил ее задачкой соседа, тем более что она была им почти решена.

Но профессор, который казался таким вялым и неповоротливым в своей шубе, тут же поймал меня и погнал с экзаменов прочь. Сколько ни молил я его, он стоял, как скала. Не нужно особой фантазии, чтобы представить себе те стенания и упреки, которые сопровождали мое возвращение под родной кров.

Итак, с мечтами о том, чтобы стать Эйнштейном, Максвеллом или Лобачевским, было покончено. Я поступил рабочим на сахариновый завод. В те дни дворяне и буржуа несли на рынок не только свои шубы и пиджаки, но и свои библиотеки. И на базаре наряду с запрещенной продажей крупы и повидла шла широкая распродажа книг. Однажды я там купил «Историю экономических учений» и, прочитав ее, понял, что мое призвание — экономист. Мне захотелось стать новым Марксом, Прудоном или Адамом Смитом. Но больше всего мне хотелось быть все же Прудоном, потому что его жизнь казалась мне драматичнее других.

Я работал, как сказано, на сахариновом заводе, но сырье для сахарина отсутствовало, и мы производили не сахарин, а оконную замазку. Вскоре, однако, истощились запасы олифы, завод окончательно стал, и мне представилась реальнейшая возможность вплотную заняться политэкономией. Я написал статью о Прудоне, не прочитав ни строчки его сочинений и пользуясь только моей настольной «Историей». Еще раньше заметил я в газетных киосках небольшой журнальчик под названием «Жизнь», выхо-

---

Продолжение. Начало см. в № 10 и 11 за 1963 год и в № 4 за 1964 год.

дивший раз в две недели и порой выражавший (впрочем, тщательно отбирая слова) свое несогласие кое с чем, написанным самим Марксом. Я решил, что моя статья о Прудоне будет здесь очень кстати, и отправился на Мещанскую улицу в контору редакции.

Контора оказалась небольшой комнатой в коммунальной квартире, с железной койкой у стены, с мешком картошки в одном углу и со связкой книг — в другом. Белокурый редактор лет двадцати шести в почтово-телеграфной куртке и в красной русской косоворотке встретил меня восторженно. Он сам на свой счет издавал журнал, и каждый бесплатный сотрудник был для него дороже родного брата.

Он прослушал мою статью и сказал, что хотя она не пойдет, потому что о Прудоне печаталось много, но талант публициста во мне налицо, и он поручает мне написать статью на тему «Любовь и дружба». Замечу в скобках, что я написал заказанную статью, и хотя с той поры прошло четыре с лишним десятка лет и было написано великое море статей на эту же тему, я не могу утверждать, что авторы их сдвинулись хотя бы на шаг с того места, где пребывали в мои молодые дни исследователи этого вопроса.

Сперва журнал «Жизнь», где я начал сотрудничать, невинно боролся с попами, галстуками и модными юбками, потом стал смелеть, забираясь в философические дебри. Комната на Мещанской была теперь всегда набита людьми, кричавшими, спорившими, курившими и небритыми. Одного из них, быстрого, острого, воспаленного, я помню как сейчас. Он как-то сказал мне, что по моим привязанностям, темпераменту и наружности я не могу быть борцом, но могу быть пропагандистом, и предложил мне выступить с лекциями в районном клубе, которым руководил.

Этот клуб помещался на Тверской, против кинотеатра «Арс», в бывшем паноптикуме. Восковые фигуры паноптикума — Шарлота Корде, Бисмарк, Дрейфус, трупы убитых из ревности, сиамские близнецы — были сброшены навалом в кладовку, и в клубе стояли скамьи да две московские пальмы в кадках с песком, куда слушатели сплевывали окурки. Приходили сюда странные люди со странной Тверской того времени, очень разные, но больше всего, как казалось мне, бездомашние и простуженные. Были такие, которые, придя на лекцию, тут же ложились спать, растянувшись на голой скамье. Тускло светила пыльная лампочка, шел сильный дух от сырых одежд, и лекторий-паноптикум напоминал вокзал поздней ночью.

На моей первой лекции было всего шесть человек, открыл ее тот быстрый и воспаленный руководитель клуба, сказав, что хотя наступила пора мировой революции и великих битв, общественность, группирующаяся вокруг клуба, не гнушается и самообразования, и вот перед вами, мол, представитель молодой генерации, который расскажет тут о Петре Кропоткине. Сказав это, он ласково хлопнул меня по затылку и исчез в ночи.

Я остался один со своим Кропоткиным и принялся излагать его мысли, стараясь говорить громко и горячо, как подобает трибуну. Сперва ушли двое слушателей, затем, проснувшись и дико, спросонья оглядев стены и потолок, — еще один. На последней скамейке сидел человек, жевавший краюху хлеба. Дожевав ее, он исчез. Пятый мой слушатель мастерил что-то, стругая острым ножом деревянный чурбак и время от времени оглядывая его на свет. Потом он спрятал чурбак в карман и некоторое время, прищурившись, смотрел на меня, словно тоже оглядывал на свет. Затем встал, потер поясницу и скрылся. Остался только высокий и тощий человек в армяке, подпоясанном бечевой, и в шляпе художественного покроя. Он дослушал все до конца — и о принципе взаимопомощи и о вольной ассоциации производителей. Я читал лекцию в совершенно пустом помещении ему одному и все ждал, что и он уйдет, а он сидел, слушал и не уходил. Я кончил лекцию, провозгласив все намеченные в конспекте финальные призывы, а он продолжал сидеть в своем армяке и в шляпе и смотреть на меня. Потом он спросил, как меня звать, и я назвался по имени — так, как если бы не был лектором о Кропоткине и мы встретились где-нибудь в частном доме, на вечеринке. Когда эти первые слова были сказаны, я развернул хлеб с повидлом, который давали в клубе всем проводившим собрание, и мы по-братски молча съели все до конца, до последней крошки.

Потом вышли на улицу, я запер клуб на тяжелый замок. Пошли к Страстному монастырю. И тут-то он вдруг и заговорил.

Он говорил о Дега, о Новалисе, о Дебюсси, о теологах XIV века и о персидских миниатюрах. Ошеломленный, я молчал. У памятника Пушкину он протянул мне руку:

— До свидания, месье Оракул.

Пушкин смотрел на нас в темноте, отведя шляпу назад и склонив голову.

— Простите — вы кто? — спросил я.

— Как это — «кто»?

— Ну, что делаете?

— Где?

— В жизни.

Он помолчал, поправил веревку на своем армяке.

— Я в жизни — киноактер, — сказал он.— А вы в нашей жизни — лектор. Прощайте.

И ушел к Никитским воротам. И растворился во мгле.

Месяцев через пять напал я как-то на объявление, призывавшее граждан любого пола и возраста явиться на Житную улицу, чтобы принять участие в массовой киносъемке новой, революционной картины-боевика. Я был молод, полон смутных надежд, вспомнил о человеке в шляпе художественного покроя и подумал о том, что моя репутация лектора в клубе, где некогда помещался паноптикум, не пострадает, если я попробую свои силы в кино. Ранним утром, зимой, в тумане и дыме скрипучего снега, я пошел на Житную.

Всех нас — участников массовки — густо покрыли гримом и объяснили, что мы должны изображать группу крестьян, присутствующих при пожаре кулацкого дома. Самого пожара, то есть действительного огня на кинофабрике, натурально, не было, мы призваны были вообразить, что видим пожар. И мы воображали и изображали, и помрежи бегали среди нас, обливаясь потом, и было столько же шума и неразберихи, сколько их бывает на съемках теперь.

Тут в первый раз в жизни увидел я кинорежиссера. Он был в кепке, в крагах, в клетчатом пиджаке и все время хватался за волосы; и в том, как он это делал и как кричал в рупор, был такой волевой напор, такая неистовая преданность красоте, что я смотрел на него, онемев от восторга и забыв про воображаемый пожар. Я не ведал еще тогда, сколь отважно режиссеры хватают себя за волосы, когда речь идет об искусстве.

Несмотря на рупор, за полдня было снято всего три кадра, и массовку, обалдевшую от грима и юпитеров, отпустили на краткий отдых. Все развернули тряпицы и извлекли завтрак времен военного коммунизма. Тут-то и оказалось, что эти бородачи, обутые в лапти, бывали в недавние времена и в особняках на Остоженке и в английском клубе; жуя хлебушек, они вспоминали о балах в Благородном собрании, о лихаче Ферапонте и даже о коронации Николая в Успенском соборе. О коронации вспоминали шепотом, оглядываясь по сторонам, потому что вокруг гомонили быстрые ассистенты, торопя к съемкам.

Опять загорелись юпитеры, и снова началась суматоха, и загремел голос из рупора, и что-то падало, а что-то, крича, поднимали, и крутилась ручка волшебного аппарата под пальцами человека, у которого кепка была надета козырьком назад. И все это было удивительно, потрясающе, волшебно, непередаваемо для меня, потому что я видел впервые воочию, как делается искусство. Я так увлекся, что вовсе вышел из роли, и вдруг услышал вопль режиссера, уставившегося на меня: «Эй, вы, как вы держите руки, черт вас возьми!» Но и вопль показался мне удивительным, потрясающим и волшебным, потому что это были первые в моей жизни слова кинорежиссера, обращенные ко мне. С той поры режиссеры адресовались ко мне не раз словами не менее горькими, но и это не подавило во мне страсти к искусству кино. Думаю, что именно там и тогда, на Житной, зародилась эта неистребимая любовь. Много раз я пытался уйти от нее, обращаясь к другим занятиям, но она возвращала меня к себе, разгораясь все с новой силой. Так, в ту памятную мне зиму, набрел я случайно на объявление, которое — к лучшему или худшему — изменило всю мою жизнь.

2

В те вечера, когда в Политехническом выступал Маяковский, возле подъезда стояли милиционеры, охраняя двери от рвущейся толпы, и уже в раздевалке, снимая пальто и шапки, приверженцы разнокалиберных литературных течений грозно сверкали очами. Сражение разгоралось вмиг, после первого прочитанного Маяковским стихотворения. Часто, вспоминая о вечерах Маяковского, рассказывают о сплошном триумфе. Нет, это не так. Бывало, что невероятный свист заглушал его голос, и в этом свисте,

стуке ног, ладош и пюпитров приверженцы Маяковского шли с кулаками на его врагов.

Конечно, это был удивительный, первоклассный боец и оратор (увы, я сам испытал на себе всю силу его словесных ударов, когда, состоя в конструктивистах, пытался по долгу этого звания сразить его хитрой репликой или придуманным загодя замечанием). Но были специалисты, умевшие наносить и ему сокрушительные удары, и тогда бой долго шел вровень, пока Маяковскому не удавалось сбить неприятеля с ног каламбуром такой неожиданности, что весь зал — и друзья и недруги — так и грохал от смеха. Справедливости ради должен сказать, что порой такой «апперкот» наносил и противник.

Вообще-то в корне неправы те, кто полагает, будто бы Маяковскому этакий диспут давался легко, словно бы между прочим. Я помню его после одной из таких перестрелок — закрыв глаза, весь в поту, с папиросой на губе, он сидел в артистической комнате «Политехнички», в то время как в раздевалке шла свалка между почитателями «Лефа» и поклонниками сонетов.

Мне думается, что Владимир Владимирович что-то слишком уж «бронзовеет» в воспоминаниях, нередко теряет живые и ясные человеческие черты. Он был разный, удивительно разный, этот великолепный человек. Могучий и нервный. Упрямый, но и легко ранимый. Грубый и ласковый. Блестящий и, странно, без всяких мыслимых оснований терзавшийся тем, что будто бы «выдохся» и что молодежь поотошла от него. Азартный и тихий.

В последний раз я видел его в одном доме, в гостях, когда он тихо, робко и нежно стоял в прихожей с дамским пальто в руках, поджидая свою спутницу, которая долго, подробно прощалась с хозяевами. Он кротко стоял, прислушиваясь не то к этому щебету, не то к чему-то в себе, тоже смирному, ясному, нежному,— кто бы узнал в нем сейчас громовержца «Политехнички» и Дома печати?

Видно, и вправду человек почти всегда не таков или не совсем таков, каким мы условились его видеть.

Другим необыкновенным оратором в искусстве был в те времена А. В. Луначарский. Его познания поражали, ошеломляли, потрясали. Казалось, он знает все — в литературе и истории, в экономике, искусстве и естествознании. Весь этот арсенал был всегда с ним, снаряженный к бою, и в полемических схватках он пускал в ход цитаты, бившие наповал, исторические, литературные, социологические примеры и ссылки, блистательные и неожиданные, обращавшие в прах даже наиболее стойких его оппонентов. Об универсальности его знаний ходили самые удивительные повествования. Очевидец рассказывал мне, например, что однажды Луначарский явился на лекцию в Дом печати с опозданием и публика уже проявляла весьма энергично свое нетерпение. Скинув пальто, он сразу взошел на сцену, сказав, потирая с холода руки и улыбаясь:

— Итак, сегодня наша тема — Гольдони... С чего нам лучше всего начать, говоря о Карло Гольдони?

По притихшему было залу прошел легкий шелест, и кто-то из слушателей хмуро проговорил:

— Сегодня Мечников, а не Гольдони, товарищ нарком.

Анатолий Васильевич снял пенсне, протер стекла, помолчал и сказал:

— Ну что же, давайте о Мечникове. Надеюсь, меня простят за экспромт.

И полтора часа говорил о Мечникове, о сравнительной патологии, микробиологии, иммунологии с таким блеском, что об этом долго вспоминали потом все, кто слушал его.

На его диспуты с Маяковским, с пролеткультовцами, с деятелями театральной «левой» сходились толпы молодых и горячих интеллигентов. В этих словесных турнирах Луначарскому приходилось не сладко. Ведь он защищал Тургенева, Чехова, психологизм на сцене Художественного театра, а это по тем временам и в этой аудитории было делом не слишком веселым.

Отчетливо помню, как однажды после его слов о том, что К. С. Станиславский являет собой пример крупнейшего преобразователя театра, встал такой свист, что минут пять качались подвески на люстрах. Луначарский сошел с трибуны, сел и, мешая ложечкой сахар в стакане чаю, стоявшем перед ним на столе, слушал свист, отпивая глоток за глотком. Потом, когда свист удалось наконец унять, допил чай, встал, взошел на трибуну и продолжал:

— Значит, мы остановились на том, что Станиславский — это крупнейший преобразователь театра...

Впрочем, когда «с дубинкой» обрушивались на «левых» — на Маяковского, Таиро-

ва, Мейерхольда, он защищал их с той же настойчивостью, неподатливостью и силой. Думаю, знал он, что здание новой, советской культуры не выстроишь из однородных, откалиброванных кирпичей, знал величайшую цену таланту и понимал, сколь важно не смять, не втоптать талант, а обратить его (при всех его бурях, задоре и несоразмерностях с привычным) на пользу дела Страны Советов.

В Доме печати слушал я и А. Блока в один из его последних приездов в Москву. Аудитория была сдержанна, суховата, да и Блок был какой-то примятый, невысокий, приземистый, обыкновенный, совсем непохожий на Блока с портретов, с высоким крахмальным воротничком. Даже трудно было поверить, что это Блок. Он читал глухим, скучным голосом, который порой спадал до шепота, так что вообще ничего нельзя было разобрать. К концу вечера он совсем потерялся и шептал что-то там, внутрь себя. Может быть, он привык к овациям — их не было, была аудитория, вскормленная ничевоками и Форрегером, для которой Блок (не только такой помятый, но и блестящий, с портретов) был знаменем рухляди, демонических дамочек и всяческого старья. Скажу, что таким был он в то время и для меня.

Только много лет спустя, уже постарев и возвратившись мыслью назад, я внутренне содрогнулся, вспомнив этот московский вечер. О чем думал крупнейший поэт тогда, в той хмурой, сердитой, небрежной аудитории? Уж не о самом ли страшном для человека — о том, что вся его жизнь и весь труд ни к чему?.. К счастью, история (то раньше, то чуть попозже) с удивительной точностью расставляет все по должным местам, ее не уговоришь, не убедишь и не урезонишь. Но почему, скажите на милость, так часто при жизни истинного таланта существует как бы завеса, которая не дает тем, кто рядом, видеть его во весь рост?

Я вспомнил о Доме печати здесь потому, что впервые увидел там Эйзенштейна. Шел вечер наглядной дискуссии, когда представители разных театров демонстрировали отрывки из своих спектаклей, а режиссеры выступали с полемическими предуведомлениями. От Пролеткульта выступил Эйзенштейн.

Он был еще очень молод, но уже тогда казался старше своих лет — может быть, потому, что был невысок, толстоват, даже как бы с брюшком. Говорил он о том, что в общем считалось по тем годам само собой разумеющимся: старый театр мертв, дяди Вани и тети Мани списаны с корабля, массам и революции не нужны ни нытье, ни вздохи, ни галстуки, ни пенсне. Что же нужно массам и революции в области театра? Только то, отвечал Эйзенштейн, в чем корни исконных народных зрелищных форм: цирк, балаган, аттракцион. Новый театр есть некий монтаж аттракционов, то есть броских, бьющих, ошарашивающих кусков.

Потом я увидел в театре странную постановку Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты», где персонажей А. Н. Островского кардинально реконструировали — были среди них и маршал Жоффр, и белоэмигрант, и нэпман... Все это ходило по проволоке, вертелось на трапециях, распевало романсы, и Крутицкий, Мамаев, Глумов, Голутвин проделывали всевозможные антраша.

Было это по тем временам забавно, но как-то холодно, переперчено, пересолено да еще с уксусом и горчицей, так что жгло и в глазах и в ушах. Много ума, водопады выдумки, и все как-то не очень весело, без всякой радости для тебя. Я знаю немало такого в искусстве — автора уважаешь и даже, поддавшись общему настроению, поздравляешь его, а потом, оставшись один, отдышавшись, спрашиваешь себя: «Товарищи, ну зачем это все?»

Премьеру «Броненосца «Потемкин» (или одну из премьер) я смотрел в кинотеатре на Малой Дмитровке (где сейчас театр им. Ленинского комсомола) и помню бурю оваций, сопровождавших этот поистине поразительный фильм. Помню я и какой-то диспут, где диспутанты напропалую ругали Совкино за недооценку «Потемкина», а Маяковский, метая громы, шагал по эстраде и, наконец подойдя к Эйзенштейну, сидевшему в центре стола, сказал ему, указав на представителя Совкино, помещавшегося рядом, в президиуме:

— Вперед! Задайте им трепку!

И помню при этом, как Эйзенштейн и тот представитель робко и нерешительно посмотрели один на другого и в замешательстве наклонили головы над кумачом стола.

Шло время. В этом идущем и кажущемся бескрайним потоке мне не раз доводилось видеть Эйзенштейна на разных кинематогра-

фических сходках и ассамблеях. Он обычно молчал и слушал, сидя в президиуме, инструктивные, обзорные, иных возносящие, других распекающие доклады, склонившись над столом и рисуя — листок за листком — фигурки ораторов, президиума, пожарного, глядящего из-за кулис, стенографисток в серьгах и кудряшках.

Все это (листки, клочки, полоски газет с рисунками) оставалось лежать на столе после того, как всласть отговаривались участники прений, и выбрасывалось затем при уборке и проветривании помещения. И только сейчас очевидно, как много потеряно в этих обрывках, смятых небрежной авторской рукой.

Его мир, как кажется мне, это мир изобразительного мастерства, он жил им в киноискусстве, подобно тому, как Довженко жил миром литературы. Однако это особая тема. Мне хочется только сказать здесь о том, что не остался он в памяти у меня как оратор собраний, да и, кажется, не был он им. И лишь иногда взрывался, задетый чем-то в речах других, и устремлялся к трибуне и громил несогласных с ним, но ударами столь сложными, тонкими и учеными, что несогласные, привыкшие к земным, общедоступным, чугунным ударам, только обмахивались платочками.

Да, он не был оратором в рядовом, примелькавшемся смысле этого слова, но он был им в смысле неизмеримо более самобытном, глубоком. Он был выдающимся лектором. Теперь, когда опубликованы некоторые записи его лекций, отрывки, конспекты лекций, когда перед нами груды бумаг, исписанных его рукой,— бумаги исследователя, художника, мудреца, — поистине поражаешься объему и силе его знаний и предвещаний. Он первый (планируя постановку «Американской трагедии» Драйзера) заговорил о возможности авторского голоса за кадром, то есть о внутреннем монологе. Удивительны его мысли об образной силе асинхронного звука и асинхронных слов в кинофильме, то есть о звуках и словах, не соответствующих напрямик тому, что в данный момент демонстрирует экран, о звуках и словах не натуралистических, а контрапунктических. Поражают своей глубиной его рассуждения во всей сфере немого кино. На мой взгляд, это был теоретический ум не превзойденного еще в киноискусстве масштаба. Тем острей мне хочется еще раз выразить мысль, что большое, когда оно рядом, кажется столь привычным и примелькавшимся, что перестаешь замечать его: словно бы лента, бегущая в суматохе годов, которая никогда не уйдет от тебя, без конца и края. И вдруг обозначится этот край, за которым венки да траурный марш Шопена. Так было и с Эйзенштейном, так провожали мы и его из здания Дома кино на Васильевской.

Удивительным в его труде представляются мне неустанные поиски в немом кино средств, которые позволили бы дать с экрана не только лишь чувственные, наглядные образы, но и понятия, то есть нечто такое, что, по словам В. И. Ленина, является высшим продуктом мозга, высшего продукта материи. Эйзенштейн не удовлетворялся возможностями киноискусства отображать реальность так, чтобы, показанная с экрана, она наталкивала зрителя на определенные жизненные, социальные, философские обобщения. Нет, он стремился найти пути к тому, чтобы средствами немого кино (то есть без слов) выразить самые сложные общественные, экономические категории и даже философские системы, любые отвлеченности, то есть ввести в киноискусство наряду с миром действий и эмоций мир мысли, мир (позволю себе такое определение) мозга.

Он называл это интеллектуальным кинематографом. Знаменательно, что и этот термин родился на нашей кинематографической почве, но подхвачен сейчас на Западе теми, кто тоже говорит об отображении жизни мозга, но придает этому отображению совсем иной, фрейдистский смысл.

Кинематографические средства, адекватные мышлению, искал Эйзенштейн. Но поразительно, что и в звуковом кино он оставлял в стороне от этих поисков такой инструмент обобщений и философствований, как слово. Едва ли не первым поняв все значение экранного звучания, он оставался в плену той исконной неприязни к слову, что всегда считалась признаком подлинной кинематографической сути и истинного кинематографического мастерства. Он искал возможность выразить отвлеченную мысль монтажом, сталкиванием разнородных кусков, всевозможными внутрикадровыми необычностями и многозначительностями, иногда это приводило к сухой метафорической схеме, к грубой символике, а подчас и к очевидной зауми.

Он работал после «Потемкина» в немом,

потом в звуковом кино — было в этой работе много тяжелых и горьких испытаний. Нам, его современникам, казалось порой, что он замолк и бездеятелен. Но он трудился могуче и непрестанно — вот груды бумаг, заполненных его почерком, в гирляндах рисунков. Вот среди этих груд и те его размышления, где он, подчас с удивительной силой, говорит о возможностях углубления кинематографических средств, выражающих отвлеченность, понятие, высший продукт материи.

И повторяю, просто-таки удивительно, что столь постоянно размышляя об этом, он как-то мельком и вскользь думал о самом исконном оружии этого выражения — о звучащем слове.

Этот порог переступил другой наш великий кинематографист — Довженко.

3

С А. П. Довженко я часто встречался в Сценарной студии — мы много лет состояли в ее редакционной коллегии. Началась эта наша должность давно, когда Студия помещалась на Чистых прудах, там, где кинотеатр «Колизей», стены которого еще помнят Веру Холодную. За кинотеатром был сад, а за садом — дом.

Вот в этом-то доме за садом как-то однажды вскоре после конца войны прочитал нам Александр Петрович свой сценарий «Повесть пламенных лет».

В недоумении, с недоброжелательством слушал я это чтение. Все противостояло тут моему пониманию кинематографа, тому, что представлялось мне тогда единственно важным, точным, глубоким в киноискусстве. Ложной, далекой от тонких полотен тех кинематографистов, которых я так любил, казалась патетика диалога, аллегории образов, многословная выспренность авторских разъяснений, все время звучавших за кадром. Я пробормотал в обсуждении что-то невнятное, но достаточное, чтобы не обидеть прославленного автора-режиссера, и на том ушел.

Вообще, вспоминая то время, я помню недоброжелательность мою ко всему, что делал тогда Довженко. Думаю, что и Довженко мало знал мои работы — просто не интересовался ими. Во всяком случае, никогда не говорил мне о них. Мы обходили это дело стороной.

Мы заседали в Сценарной студии, обсуждали сценарии, Александр Петрович почти всегда говорил пространно. И почти всегда (обсуждался ли превосходный сценарий или из рук вон плохой) говорил о пашнях, садах и плодах, о небе и облаках, о людях высокой души и чувств, о родном селе, о себе — малом хлопце и о том, какой беспорочной и чистой должна быть любовь. Все это казалось мне слишком высоким и благозвучным: я предпочитал слова поземней.

Только много позднее — почему и это бывает так часто?— я понял, что эти сады, поля, пчелы, плоды, люди мудрых и чистых слов, пламя неведомых мирозданий, то есть все то, о чем он говорил так часто и постоянно и с министрами, и с вахтерами, и с членами Худсовета, и с шоферами такси, и с учениками,— это не холостой ход стареющего оратора (как мне казалось порой в Сценарной студии), не привычный балласт ума, это состав Довженко, его естество, его сила и слабость, это голос того его корня, на котором вырос кинематограф Довженко, ни с чем не сравнимый, единственный.

Но понял я это совсем не тогда, когда после заседаний шел с ним по Чистым прудам до метро и слушал, как он говорит о реках, людях на Украине, и уж совсем не тогда, когда на заседаниях кафедры (он преподавал в то время сценарное мастерство во ВГИКе) слушал опять его речи о пашнях, о Чаплине и о том, что нельзя заниматься искусством во ВГИКе, потому что по коридорам шумят, а в классах бренчат на рояле. Я понял это куда поздней, прочитав еще раз «Повесть пламенных лет» через много лет после ее написания.

Как-то роясь в архивах Сценарной студии в поисках нужного материала, я вдруг наткнулся на пожелтевший сценарий, перевитый одной веревкой с другими сценариями, не пошедшими в производство. В заголовке стояло: «Александр Довженко. Повесть пламенных лет». Было это вскоре после кончины Александра Петровича. Я размотал веревку и перелистал.

И уже не мог оторваться. Я читал и читал, пораженный тем, что был так внутренне беден и слаб тогда, при первом прослушании. Неужто же прав некий старый французский писатель, сказав, что надобно умереть, чтобы получить должное на сем свете?

Так же, как и тогда, передо мной вставало нечто далекое от того, чем я всегда востор-

гался в киноискусстве. Но теперь оно поразило меня. Я слышал теперь не патетику, не выспренность аллегорий, а голос странных, далеких, каких-то подзвездных слов. Они были совсем не такими, какие в действительности произносились на фронте, и в то же время поразительно близкие им. Были тут Днепр, человечество, хаты, пожары, земля. И тут же вровень — Довженко. И звезды были — Довженко. И солдаты — Довженко. И снег — Довженко. И старая печь в разбитой избе — Довженко. И Днепр был тоже Довженко.

Я понимал, конечно, уже тогда, что сценарий — это литература, но именно здесь, среди этих папок погибших сценариев, среди пыльных подшивок газет и старой, пришедшей к последнему пристанищу переписки, я вдруг отчетливо понял, сколь велико может быть напряжение писательской силы в сценарии. В первый раз почувствовал я во весь рост силу сценарного слова.

Поистине, это было начало писательского кинематографа, ибо именно кинодраматург утверждал в нем право выразить свой особый мир, свое особое слово, свой особый строй образов, не похожий ни на один другой. Можно было спорить, браниться, чернить, презирать, но это было начало нового для киноискусства писательского пути.

— Как же так? — думал я, — мы препираемся словесно и письменно о роли писателя в кино, а вот тут, в архиве с ироническими редакторскими пометками («Ну и ну!..», «Так-так-так...», «А это еще что такое?!..») лежит сценарий, который являет собой именно и как раз пример киноискусства писателя, где слово идет на экран, чтобы встать там во всем своем незаменимом могуществе...

Действительно, ведущее писательское начало сказывалось тут во всем. И может быть, полнее всего в закадровом авторском голосе, который сопровождает бурно несущиеся на экране события, органически входит в их ткань, прославляет и обвиняет, повествует о чувствах своих и мыслях, восходит к вершинам высокой патетики и достигает пронзительной силы в лирических отступлениях.

«Я не славословлю тебя, моя старая хата... Я прощаюсь с тобой. Я говорил еще перед великой войной: исчезни с моей земли! Пусть тебя не будет. Превратись в хоромы, покройся железом, вырасти, поднимись над садами, раздайся вверх и вширь... Пусть это будешь не ты, лишь бы исчезли печаль и заботы из твоих темных углов и холодных твоих сеней... Прощай! Тебя нет. Я страдаю. Мне жаль. В тебе так хорошо пахло стариной и покоем, холодной мятой и сухой гвоздикой. И добрая, щедрая твоя печь пахла борщом и свежим хлебом...»

Разве же можно сравнить это словесно-кинематографическое отображение мысли о конце старой деревни с попытками отобразить ту же мысль (обобщение, понятие) посредством бессловных кинематографических зрительных приемов? Довженко перешагнул барьер. Вопреки всем укоренившимся традициям, он для обобщения мысли, понятия ввел в киноискусство всю силу и разнообразие слова.

Позволю себе привести еще одну сцену: несколько гвардейцев ползут по снегу к позициям гитлеровцев:

«Сержант Орлюк полз по снегу в белом халате, а за ним еле заметными белыми комьями медленно двигались его гвардейцы. Буря шла с востока.

Первый гвардеец. Крышка мне сейчас или нет? Крышка мне сейчас или нет? Нет! Я очень молод, и мне свойственно больше думать о смерти врага. Вообще я могу думать только о хорошем, и сон мне приснился хороший... Ага, правее. Есть, правее, так...

Второй гвардеец. Я не доползу, конечно, до Берлина, братья и сестры. Это очень далеко. Где я, где Берлин, посмотрите на глобус. Ну, это черт с ним. Я не об этом думаю, не о смерти миллионов моих братьев и сестер... Берлина нет для меня. Есть вот этот населенный пункт... Вот он сейчас.

Буря шла с востока. Снежная хуртовина разгулялась по всему, казалось, миру. Все живое залегло, спряталось в землю, в берлоги, в жилища.

Четвертый гвардеец. Пишут. Написать можно все: счастье умереть в бою. Какое счастье! Не надо мне такого счастья! Ты мне махорки дай сколько душа моя требует. Без махорки я не воин, растуды твою Гитлера, Геринга, Геббельса, Риббентропа и весь мировой фашизм... Или водки дают сто грамм! Разве это дело! Ты мне дай раз в три дня, но чтобы я почувствовал и познал самого себя... А тут метет, прости господи... Ну де ж ты тут, фашистская наволочь, де?..»

Попробуйте-ка выразить одним зрительным, пластическим рядом этот внутренний монолог солдат, да еще с сохранением его неподражаемой авторской интонации.

Зачем же, позволю себе спросить, обеднять экран из-за назойливой, старозаветной, загадочной неприязни к слову?

Но полно, могут ли так рассуждать, так размышлять солдаты, которые ползут на смерть? Правда ли это? Да, правда — писательская, довженковская, правда необычайных людей и необычайных чувств. Правда того, из чего образуется удивительный мир — писательский и кинематографический мир Довженко, окрашивающий собой все в фильме: и диалог, и самый строй сцен, и весь странный, порывистый ход сюжета.

В свое время Довженко сказал: «Существует какая-то инерция, идущая от старой немой кинематографии — небрежное отношение к слову в сценарии; возможно, потому что в кинематографе работал второй писательский ряд, а иногда и вовсе не писатели...»

Замечание в какой-то мере резонное. Возможности и приемы применения слова с экрана поистине безграничны — мы зачерпнули пока только от самого края. Но есть оговорки — я не устану их повторять. Во-первых, работает только слово, точно и сильно отобранное, слово высокого напряжения — общественного, философского, эмоционального. И во-вторых, работает только тогда, когда оно слито с отлично найденным зрительным образом. Иначе слова существуют отдельно и забивают картину насмерть: слова, слова, слова...

Значит, в основе писательской кинодраматургии не только блестящее слово, но и блеск сценических постижений, равносильных ему.

4

Я учился сценарной работе у многих. Пожалуй, первым моим постановщиком был С. А. Ермолинский, с которым мы вместе начали писать «Машеньку». Всегда с большим уважением, с благодарностью вспоминаю о нем. Он мастер и сценарист. Потом я долго учился сценарному делу у режиссеров. Учил меня Райзман, учили Хейфиц, Зархи, учил напоследок Пудовкин. Учили строго, порой сердито — бывало, по многу раз переделывал я какой-нибудь эпизод, который потом преспокойным образом не влезал в картину.

О всех, кто меня учил, я надеюсь впоследствии написать в отдельности. Но был у меня вожатый и лоцман, о котором мне хочется написать сейчас.

И рассказ о нем, о сценаристе и режиссере М. Ромме, я бы начал так.

Женившись, я переехал к жене, в ее комнату на Самотеке. В комнате этой прежде стояла ванна большой барской квартиры. Теперь от барства не сохранилось в квартире ровнехонько ничего — разве только трюмо, большое, как башня, да газовый аппаратик для подогревания на кухне воды, разбитый навечно. В квартире было двенадцать комнат, и в каждой комнате ссорились, кушали, ночевали люди, великое множество разных людей, так что, даже не выходя на улицу, можно было починить башмаки, сшить костюм, завить волосы, купить мебель и послушать новый роман, только что сочиненный.

Окно бывшей ванной выходило на Самотеку: весь день стоял звон трамваев и слышалось пение и крики тех, кто веселился или грустил под нами, в пивной. И радиорупор, распятый на столбе, кричал в фортку все, что значилось в плане культобслуживания района.

Я — сумрачный человек, скупо идущий на дружбу, но жена у меня веселая, легкая, и каждый вечер в громе трамваев и в хрипе громкоговорителя собирался у нас народ. Легко и весело появлялся чай, готовились бутерброды, легко и весело жарилось что-то на кухне и шли домашние хлопоты, и вот мы уже за накрытым столом, и начинается разговор обо всем, что есть на земле — о жизни, смерти, любви, страданиях, странствиях, то есть обо всем, что почти все мы тогда еще так бегло знали, но о чем говорили так сильно, как редко потом, во всю жизнь. Расходились, когда, похрипев и по-утреннему, по-сырому откашлявшись, начинал свое дело за форткой рупор, а вечером снова легко и весело ворчала в руках жены сковородка, и приходили новые люди, и начинался новый разговор.

Заходил сюда Бабель, замечательнейший писатель, лысый, в очках, то исчезавший куда-то надолго, то вновь появлявшийся вдруг, — умнейший рассказчик, тончайший знаток языка, человек, который мог писать десять строчек неделю, а то и две, пока они

наконец, да и то не во всем, устраивали его. Он мог рассказывать ночь напролет обо всем — о казаках, одесских биндюжниках, талмудических притчах, о херсонских степях и старинных саблях, о Балте и Магомете, об Эйзенштейне и беговых лошадях. Рысаков московской конюшни он знал превосходно — секунды и родословную, и во время бегов забирался на самую верхотуру трибун, где сидел, окруженный людьми в мятых кепках и драных пальто — беговых академиков, — с пылавшими от восторга или отчаяния очами.

Приходили Катаев, Олеша, Ильф, Багрицкий, братья-конструктивисты, приходили Лапин с Хацревиным — два прекрасных писателя, погибших потом на войне.

Приходил к нам и Ромм. Он был тогда скульптором, переводчиком и только-только начал писать сценарии. Сценарии были очень занятные — острые по сценической манере и по хлесткой, несколько иронической трактовке драматических перипетий. Думается, что Ромм один из первых отказался от прежней покадровой записи сценария и перешел к написанию, похожему на повесть или роман. Мы подружились с ним. И снова, как это бывало у меня не раз и с разными кинодеятелями, говорили о том, что хорошо бы сделать сценарий вместе. Но вот М. И. Ромм из сценаристов пошел в ассистенты, а мы все еще продолжали с ним только говорить. Ромм стал режиссером, поставил «Пышку», «Тринадцать», мы отгуляли свадьбу его с Е. А. Кузьминой: из-за нехватки мебели гости сидели на взятом взаймы ковре, и перед ними (на том же ковре) стояли миски с пельменями. Потом, когда М. И. Ромм стал известен и получил квартиру, сыграли эту же свадьбу снова, но уже по всем правилам, за столом, с гармонистом и с приличествующей обстоятельствам сервировкой.

Однако и после того, как Ромм создал с Каплером ленинские картины, мы в каждой встрече с ним все еще говорили о том, что хорошо бы-де написать совместно сценарий. Вот так и проговорили с десяток лет, пока вдруг неожиданный случай не свел нас накрепко.

На рассвете 17 сентября 1939 года Красная Армия перешла границы панской Польши и вступила на земли Западной Белоруссии. 18-го я приехал в Минск в качестве спецкора центральной газеты.

Ресторан гостиницы «Советская Беларусь» был переполнен. Много знакомых лиц — коллеги, московские журналисты. Здесь же бригада кинохроники, опоясанная фэдами и кобурами. Склонившись над картой, начальник этой бригады вырабатывал диспозицию на завтрашний день:

— Ты, Петя, берешь направление на Сморгонь, снимаешь до двух, садишься в машину, дуешь в Вилейку...

На рассвете следующего дня я вышел на улицу Володарского. Было еще совсем темно. Прохожий, в пальто, в барашковой шапке, с противогазом через плечо, указал мне дорогу.

Я пришел как раз вовремя. Машины — две полуторки — стояли во дворе. Поперек грузовых площадок лежали доски для пассажиров: группа местных работников отправлялась на Запад. Это были молодые ребята лет двадцати — двадцати пяти. В ожидании отъезда они пили в буфете чай, закусывая селедкой, колбасой и винегретом.

В восемь часов, когда туман рассеялся, начальник колонны скомандовал: «По машинам!» Мы взобрались на грузовики, шофер дал газ, и машины (пар валил от сырых шинелей) выехали за ворота.

Наш путь лежал на Негорелое и далее к границе. Было облачно, то и дело накрапывал дождь. Кто-то из ребят затянул песню про Каховку, мы подхватили. Сердце мое сильно билось. В первый раз в жизни я пересекал границу, пусть на сей раз уже не существующую, так сказать, умозрительную. Невысоко, цепляясь за клочья тумана, пролетел самолет. Обгоняя нас, тяжело переваливаясь, промелькнула новенькая лакированная машина.

И вдруг — словно раздвинулся занавес — лес поредел, слева проплыли два домика, кирпичный сарай, сторожевая вышка. Зеленая арка, вся в алых флагах, показалась из-за поворота. Граница. Вот она. Наш грузовик, гудя, въезжает на землю, позавчера еще принадлежавшую князю Радзивиллу.

Итак, я на Западе. Дождь все сильней и сильней. Деревня. На околице католический крест и табличка, увенчанная польским орлом: «вьесь Небойкое». Деревня действительно небойкая, но и неплохая. Есть гостиница «Лодзь». Бакалейная лавка, на окнах которой в первый раз в жизни читаю: «Христианская бакалея». Починка обуви «Владислав». Парикмахерская «Акторка» (актри-

са), польские военные объявления: «Увага!», «Алярм»!

Ночевали мы в Новогрудке. Нам отвели для ночлега дом новогрудского воеводы. Воевода бежал. На веранде, увитой плющом, окруженной осенними клумбами, на длинном столе еще стоял его недоеденный завтрак. Был заметен поспешный отъезд: раскрыты шкафы, на стульях и на полу валялись брюки, юбки, пижамы, дамский корсет, ночные туфли, револьверные патроны, банки из-под помады, охотничьи сапоги и шпоры. В гостиной стоял пылесос, виднелся портрет Пилсудского с папиросой во рту, лежали фотографические альбомы. В детской комнате в тишине жались плюшевые медведи, обручи, кубики, куклы и бархатный тигр. На кушетке валялись штанишки и платьица. Пахло домом и детством.

Поужинав привезенными из Минска консервами, я занялся поисками кровати. Кроватей было немного в этом доме с колоннами. Я лег на самую широкую из них — мягкую, с белыми спинками, на которых резчик изобразил пиршество любви, хоровод амуров. До сего дня я остаюсь при мнении, что это была супружеская кровать самого воеводы. Так провел я первую в моей жизни ночь за границей.

К вечеру следующего дня мы были уже в Белостоке. Главная площадь полна народа. Шум, гомон. Люди обступили наших бойцов и расспрашивают наперебой. О чем? Обо всем. О жизни в СССР. Как мы относимся к Чемберлену? Правда ли, что у нас бесплатные гимназии? Можно ли уехать в Варшаву? Кому продать ресторацию? Как быть с долларами? Что скажет Рузвельт по поводу вступления Советов в Польшу? Что скажет папа? Где генерал Рыдз-Смиглы?

И снова.

— Что скажет Гитлер? Что скажет Румыния? Что думает Муссолини? О чем думала Франция? Как мы относимся к церкви? Как мы относимся к домовладельцам? Как мы относимся к частным сапожникам?

Идут гимназисты в синих пальто с голубыми и красными нарукавными знаками. Лихо заломлены фуражки. На витринах либо еврейские письмена, либо изображение креста: покупатель должен в точности знать, покупает ли он у еврея или христианина. На одной из витрин я вижу плакат: плачущий Христос на кресте. Это реклама ликера «Лакрима Кристи».

Побродив, я зашел в кино. В зрительном зале, оклеенном фотографиями Фербенкса и Марлен Дитрих, я смотрел фильм под названием «Незнакомка». Сюжет прост и трогателен. Герой фильма любит девушку, она любит героя. Они счастливы. Родители тоже счастливы. И старая нянька счастлива. И кучер героя счастлив. Но является незнакомка...

Потрескивает киноаппарат. Со стен глядят рекламы познанской водки, варшавских галош, трансатлантических пароходных линий, детских ботинок, ликеров, «Мартини», препаратов против подагры, курорта Залещики, аперитива «Перно». Изображения кинозвезд в брильянтовых диадемах, с перстнями на пальцах, длинных, как солнечные лучи.

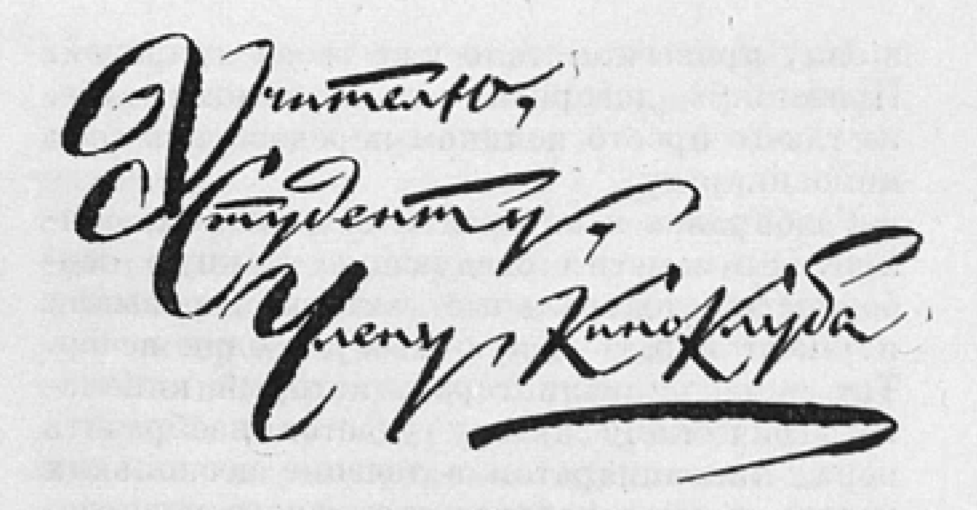
Когда я вышел из кинематографа, было уже совсем темно. Но сборища не поредели. На главной улице возле столовой стояла большая толпа, глядя через витрину на то, как обедают советские командиры и советские штатские. Ресторанов было повсюду много, но толпа стояла именно тут. Через стекло было видно, что все, кто сидел за столами, были веселы и спокойны, и это успокаивало толпу.

Я взглянул на вывеску над столовой. Столовая «Сан-Ремо». Я поднял глаза чуть повыше. Над темными окнами висела другая вывеска с изображением постели, тарелки супа, сдобной хозяйки и дров в очаге. На вывеске стояло всего одно слово: «Мечта».

Кто-то сзади обнял меня. Это был А. Я. Каплер, приехавший в Белосток на машине, имея художественное задание тогдашнего руководства делами кино. Вслед за ним спрыгнул с машины другой человек повыше и тоже в военной форме. Это был М. И. Ромм, имевший тоже художественное задание.

Так встретился я здесь с М. И. Роммом, вместе с которым потом написал не один сценарий о Западе, — встретился в Белостоке под вывеской, где стояло «Мечта». И может быть, из-за этой встречи вскоре совсем ушел в сценаристы, бросил прозу и перестал даже думать о ней. Правда, на время.

Вот о нашей «Мечте» я и хочу рассказать. Но в следующей главе — ведь обо всем не расскажешь сразу.



В чем заключается труд киноактера? Каковы условия его творчества на съемках? В чем отличие и в чем сходство методов работы актера в кино и в театре? Что предпочтительнее для актера—сцена или съемочная площадка? Ответы на эти вопросы могут быть различны — ведь у каждого художника своя, индивидуальная манера работы: один приходит на репетицию или съемку, тщательно продумав дома каждое движение, жест, взгляд, другой предпочитает искать в присутствии режиссера, третий полагается на волю постановщика и превращается в пассивного исполнителя его заданий.

Но у всех подлинных актеров одна цель — создание правдивого образа, одно общее стремление — раскрыть и донести до зрителя идею произведения, утвердить своим творчеством идеалы нашего общества, идеалы коммунизма. Как же работают наши мастера? Как достигают они результатов, которые создали всемирную славу нашему киноискусству, нашей актерской школе?

Мы считаем, что, публикуя размышления о своем искусстве таких крупных мастеров, как народные артисты СССР Борис Петрович Чирков и Игорь Владимирович Ильинский, мы поможем читателю проникнуть в творческую лабораторию актера, увидеть особенности, специфику его труда в кинематографе, понять, какая гигантская работа стоит за тем, что мы видим на экране.

В этом номере мы помещаем отрывки из книги Б. П. Чиркова «На сцене и перед киноаппаратом», выходящей в издательстве «Искусство»; мы печатаем фрагменты главы «Актер в кино и актер в театре» и главу «Терпение, товарищ актер!». Главу из книги И. В. Ильинского «Со зрителем наедине» мы опубликуем в одном из следующих номеров.

Борис ЧИРКОВ

На сцене и перед киноаппаратом

АКТЕР В КИНО И АКТЕР В ТЕАТРЕ

В кинотеатре зритель почти всегда чувствует себя рядом с актером. Экран показывает ему персонажей фильма так четко, подробно и в таких масштабах, что всякий взгляд, любое выражение их лиц, часто выделяемых режиссером на крупный план, каждый их жест и даже самые тонкие и слабые проявления чувств отчетливо видны зрителям.

Нажим, подчеркивание переживаний персонажей, условность театральной игры актера сменяются перед киноаппаратом условностью кинематографической манеры исполнения.

Здесь не нужно заботиться о том, чтобы тебя увидели и услышали люди, сидящие в темном зале, здесь у тебя зритель близкий, конкретный — киноаппарат. Перед ним и для него ты должен раскрыть душу человека, которого ты изображаешь. И так же как видит тебя объектив киноаппарата, увидит тебя и тот человек, который смотрит фильм на экране кинотеатра. Во всех сценах, где раскрывается внутренний мир твоего героя, ты не должен искусственно форсировать свои чувства — живи так, как требуют этого обстоятельства, в которых оказался твой персонаж, реагируя на них с такой силой, как если бы все это произошло в настоящей жизни. Аппарат подберется к тебе на такое расстояние, чтобы подробно рассмотреть все проявления твоих переживаний.

Доставка и передача твоих эмоций зрителям — это уже не твоя забота, это дело кинематографической техники.

Должно быть, это понимает каждый актер, приходящий работать в кино из театра, но, как мы видим и знаем по собственному опыту, не так-то легко освободиться от того, что

в силу привычки стало уже твоей природой. Привыкнув доверять только самому себе, не так-то просто целиком передоверить себя киноаппарату.

Разбираясь в актерской технике, мы обязательно заметим следующую важную особенность: театральные актеры привыкли и умеют играть целую пьесу в один вечер. Тот период жизни героя, который кинематографическому актеру удается изобразить перед киноаппаратом в течение нескольких недель и даже месяцев съемочного периода, актер театра сыграет в спектакле за каких-нибудь три часа. На первый взгляд может показаться, что кинематографические актеры бездельничают на работе, в то время как их театральные коллеги трудятся в напряжении всех своих сил и способностей.

Но так ли уж просто сыграть в кино какой-нибудь трехминутный эпизод? И легче ли это, чем исполнить в спектакле целую роль? Попробуем сравнить условия актерской работы на съемке и в спектакле.

Театральный актер показывает своего героя одним духом, последовательно раскрывая его облик и его судьбу в течение спектакля. Актер кино создает свою роль в течение многих съемочных дней по маленьким кусочкам и отрывкам. Конечно же, легче изображать своего героя, если ты идешь в этой работе хронологически, по этапам его жизни, если ты реагируешь на удары его судьбы, пережив, испытав предварительно события, наложившие отпечаток на его биографию и на характер. Тогда сама логика чувств, мыслей этого человека поведет тебя, исполнителя, по путям его жизни, заставит действовать закономерно для данных обстоятельств, то есть так, как это описал в своем произведении драматург.

Актер, снимаясь в фильме, не имеет этих преимуществ. Жизнь и судьбу своего героя ему приходится изображать вне логики событий, без последовательности, без непрерывности действия, а рваными, мелкими кусочками, часто оторванными друг от друга. Хронология событий, сюжет произведения не могут помочь актеру кино, так как их нет на съемке. Жизнь персонажей раздроблена на отдельные эпизоды, перепутанные во времени. Поэтому каждый кусок роли в фильме является для актера барьером, который надо одолевать без разбега, без подготовки на предыдущих сценах.

Мне самому много раз приходилось изображать жизнь моих героев вопреки логическому развитию событий. Середина, концы, начала их биографий путались, менялись местами. Да вот хотя бы пример из «Возвращения Максима». Одним из ближайших друзей и сподвижников моего героя в этой части трилогии был старый рабочий Ерофеев. Однако на съемках наши с ним отношения развивались довольно странно и, во всяком случае, совсем иначе, чем в смонтированном уже фильме. Первая наша с ним встреча перед киноаппаратом произошла в сцене на баррикадах, когда Ерофеев, сраженный пулей полицейских, умирает на руках у Максима. А месяца через два после его кончины мы вместе с ним с увлечением изображали эпизод игры на бильярде. А потом сцену со стариками рабочими на квартире у моего друга...

Трудно это? Конечно. Во всяком случае, для того чтобы справляться с такими задачами, у актера кино должна сложиться особая техника исполнения. Прежде всего — умение быстро и отчетливо ориентироваться в душевном состоянии своего героя. Далее — умение, держа в голове строгий и ясный план построения всей роли, продолжить линию жизни своего персонажа в данном эпизоде, в данном кадре, обоснованно и естественно связав ее с предыдущим куском. Киноактер должен обладать эмоциональной памятью — она напомнит ему его душевное состояние в уже отснятом когда-то, предшествующем кадре. На помощь ему должна прийти и фантазия, которая даст возможность ясно и обстоятельно вообразить эпизод, который еще не отснят.

Стало быть, актер кино должен уметь быстро включаться в душевные переживания своего героя, сразу же настраивать свои мысли и чувства на уровень волнения, которое испытывает изображаемый им человек. Ярче, чем у актера театра, должно действовать его воображение, чтобы отчетливо и убедительно рисовать недостающие звенья жизни его героя. А для этого необходимы не только обстоятельнейшие знания всего жизненного пути, по которому шествует герой, нужно еще точнейшим образом представлять себе все те душевные потрясения и испытания, через которые он проходит. Если театрального актера в спектакле могут вести от сцены к сцене те физические действия, которые он совершает, те желания его персонажа, которые он пытается осу-

ществить, и те чувства, которые он испытывает, то у актера кино вернейшим и надежнейшим руководством к каждому эпизоду должен быть строгий архитектурный план построения его роли. План конкретный, не только рассудочный, но и эмоциональный, то есть установленный и проверенный не одним разумом, но и воображением и сердцем. План, который должен быть составлен актером в результате пристального, настойчивого изучения роли, глубокого проникновения во все душевные переживания героя,

Из этого вовсе не следует, что актер на съемке обязан лишь старательнейшим образом воплощать заранее определенный рисунок роли. Нет, он может и должен растить свою роль и изменять ее применительно к обстановке, которая возникает на съемке, но все эти изменения будут происходить с образом, который досконально известен, ясен и близок исполнителю. В любых новых и неожиданных обстоятельствах его персонаж не потеряется, а будет жить согласно складу своего характера, своей биографии и жизненному опыту.

Разбирая все возможности и условия актерской работы в кино и театре, подумаем и о том, что театральный актер может изменить свое положение по отношению к аудитории, только либо выйдя на авансцену и приблизившись к зрителям, либо уйдя на задний план сцены и отдалившись от них. Но эти приближения и удаления для людей, сидящих, скажем, дальше двадцатого ряда, не имеют ощутимого значения.

В фильме же актер может быть удален чуть ли не к самой линии горизонта, а через мгновение вдруг приближен к зрителям так, что на экране окажется только его лицо или даже одни глаза, увеличенные во много раз. Кроме того, киноаппарат может показать нам актера в любом ракурсе. Киноаппарат имеет возможность представить нам и весь мир, окружающий актера, с его, актера, субъективной точки зрения. Вспомните смерть Бориса в фильме «Летят журавли», когда перед глазами умирающего человека начинают кружиться деревья.

Кроме того, кинематограф дает возможность драматургу и постановщику легко менять место действия фильма, и очень часто это ведет к тому, что кинокартина составляется из множества отдельных сцен и эпизодов. А это значит, что актер вынужден изображать своего героя не последовательно, а отдельными, обособленными кусками; иногда даже по фразам, по отдельным словам, по элементам движений, по жестам. Это похоже на прием, который в музыке зовется стаккато, когда каждая нота мелодии берется самостоятельно, отделяясь крохотной паузой от рядом стоящей ноты. Если театральный актер играет свою роль как бы легато, то есть непрерывно соединяя одну реплику с другой, одну сцену с последующей, то актер кино играет как бы отдельными штрихами смычка, короткими репликами, обрывками движений. Но, изображая отрывок поведения своего персонажа, он постоянно должен иметь в виду, что впоследствии, когда все кадры картины будут связаны в одно целое, его роль должна так же выстроиться в единое, плавно развивающееся повествование о жизни человека.

Продолжим и дальше сравнение работы театрального и кинематографического актеров.

Премьера пьесы всегда очень волнует актера. Особенно же сложны, трудны, а часто даже и страшны первое появление на сцене, первые слова в образе нового персонажа, первая встреча со зрителем. В последующих спектаклях актер, как бы он ни менял манеру поведения своего героя, как бы ни корректировал свою роль в зависимости от восприятия публики, уже опирается на опыт предыдущих представлений. Он уже, по крайней мере в общих чертах, представляет себе и реакцию зрителей и их отношение к тому, что происходит на сцене. У него накапливается опыт общения его героя с аудиторией. Этот опыт облегчает ему вхождение в образ, приносит уверенность в своих силах, помогает спокойнее и естественнее ощущать себя в новом характере, в тех жизненных ситуациях, в которые поставил его героя драматург. Но каждый вечер, начиная рядовой спектакль, актер переступает порог из жизни обыденной в жизнь выдуманную и делает этот шаг не только с волнением человека, которого он изображает, но и с волнением художника, отдающего свое произведение на суд зрителей.

Перейдя благополучно границу между реальной действительностью и воображаемым миром, актер театра дальше уже оказывается в кругу событий, которые логически ведут его по пути жизни героя. Обстановка спектакля и партнеры помогают актеру надежнее увериться в подлинности проис-

ходящего. Его товарищи, его соавторы по созданию сценического представления, своей верой в его преображение, в то, что он, выйдя на сцену, стал новым человеком, помогают ему прочнее утвердиться в образе. Они помогают ему убежденнее и увлеченнее жить той воображаемой жизнью, которая окружает его на сценической площадке.

Сочувствие аудитории к героям спектакля, их внимание к действию, их одобрение и волнение — все это несется теперь ответной волной из зала на сцену, охватывая и поддерживая актеров в их творчестве.

Актер кино лишен всего этого. Когда режиссер и оператор разделяют эпизод сценария на отдельные планы, то кажется, что в каждом кадре на долю актера остается простая и ясная задача — изобразить самые несложные действия: увидеть кого-то, улыбнуться, рассердиться, обнять друга, ударить врага, устало опуститься на стул, бодро вскочить на ноги и так далее и так далее... Каждый из таких кусочков, если его рассматривать вне зависимости от смысла и содержания всего эпизода и не считаясь с особенностями характера данного действующего лица, вероятно, будет сыгран актером естественно и убедительно. Но все поведение изображаемого персонажа, когда при монтаже фильма склеят эти отдельные кусочки — кадры, может оказаться обезличенным, лишенным индивидуальности героя, созданного драматургом, окрашенным только индивидуальностью самого исполнителя.

Значит, улыбаясь или хмурясь, отдыхая или порывисто расхаживая, обнимая приятеля или сражаясь с противником, актер должен проделывать это не от себя, не от своего ощущения правды, а от лица своего героя, то есть в соответствии с его характером, возрастом, темпераментом и с учетом тех обстоятельств, в каких находится сейчас герой.

Значит, простота и легкость актерской игры в кино кажущиеся, так как они требуют необычайной точности, продуманности и внимательности. Эмоциональная память кинематографического актера должна помогать ему сохранять хронологию и зависимость душевной жизни его героя, а память разума обязана контролировать его действия, согласовывать содержание и форму исполнения отдельных кадров между собой, закономерность и логичность развития душевных переживаний его персонажа.

Далее. Театральный спектакль создается в расчете на длительное существование и многократное повторение. Следовательно, актер театра, однажды испытав волнение первой встречи со зрителем в своем новом образе, в последующих представлениях будет постепенно накапливать опыт этих встреч. Конечно, всякий раз, играя этот спектакль, актер, ставя себя в положение своего героя, будет стараться непосредственно и живо реагировать на все события пьесы — так, как если бы он участвовал в них и переживал впервые. В этом ведь тоже состоит искусство актера — сохранить живость и непосредственность своих реакций на условные раздражители, не позволяя им превращаться в рефлексы, ибо это будет уже штамп, ремесленничество. Поэтому всякий раз, используя свои удачные находки, актер должен обновлять их или же избавляться от них, так как, старательно копируя самого себя из предыдущих спектаклей, он повторяет лишь внешнюю форму поведения героя, а не живет его духовной жизнью. В конце концов такие повторения становятся бездушным, чисто внешним рисунком роли, а не полнокровным изображением живого человека.

Иные условия у актера кино. Он непосредствен в исполнении любого куска своей роли: он играет его впервые и впервые отзывается на те обстоятельства, в которых оказывается его герой. И, конечно, в его игре есть свежесть, непосредственность, которых часто недостает актеру театра.

Актер кино играет свою роль перед киноаппаратом, не зная, как оценят зрители его искусство, когда много времени спустя придут в кинотеатр. Пока что он может полагаться только на суждения режиссера да на себя, на свое чутье и свой вкус. Пока что у него нет возможности проверить, исправить, согласовать свой труд с теми, кто впоследствии будет сидеть в зрительном зале и воспринимать его творчество.

Это и есть уязвимое место кинематографического искусства: фильм предстает перед аудиторией в окончательном, завершенном виде, не поддающимся почти никаким изменениям. Спектакль может расти и совершенствоваться раз от разу. Он, как живой организм, живет и дышит атмосферой своего времени и меняется, отзываясь на перемену в жизни общества. Если бы можно было сравнить премьеру пьесы М. Горького «На дне»

в Художественном театре с одним из последних ее представлений, то, конечно, мы нашли бы в них большие, глубокие различия, вызванные тем, что изменилась вся обстановка в стране, перестроилась духовная жизнь нашего народа. Но, конечно, спектакль не только растет и зреет, он тоже стареет и умирает, если в нем не заложены возможности роста и обновления.

Фильм, раз появившись на свет, уже никак и ни в чем не меняется. Он неколебим в своей форме и содержании, он закостенел в своем отношении к жизни и к людям. Его можно лишь сократить, выкинув часть сцен, можно переставить в нем порядок эпизодов, но в нем навсегда останется прежнее отношение авторов к окружающей их действительности. И не фильм приспосабливается к аудитории и к духу времени, а сами зрители должны перестраивать свою психологию, глядя старую картину. Именно в этом-то и лежит причина увядания и гибели фильмов. Мы иногда смеемся и недоумеваем, глядя на те кинематографические шедевры, которые два-три десятка лет тому назад приводили в восторг массы людей.

Как-то в середине 30-х годов правление Ленинградского Дома кино затеяло интересное дело — показ когда-то знаменитых, но уже давно позабытых кинобоевиков. Начались эти просмотры с демонстрации фильма «У камина». «В главной роли — Вера Холодная»,— прочли мы на вступительных титрах этого произведения. И... и дальше началось что-то невообразимое. Эта «душещипательная» драма, на которой когда-то рыдали и чуть ли не падали в обморок чувствительные зрительницы, теперь шла под громкий хохот аудитории. Нам смешны были и неправдоподобные, выдуманные ситуации фильма, и пряничные, безвкусные декорации, и грубо размалеванные физиономии действующих лиц, и, конечно же, смешной и примитивной казалась нам манера игры прославленных «немых» кинозвезд. Это был детский лепет кинематографа. Мы так выросли, так далеко ушли от этих наивных фильмов, что нам трудно было даже представить себе, как это их искусство могло тогда волновать и увлекать зрителей.

Поэтому-то и выходят повторные экранизации классических произведений литературы. Пришло новое время, по-новому люди стали читать старый роман, новые связи протянулись между ним и современностью. По-иному стали истолковываться авторские высказывания, по-другому стали выглядеть поступки действующих лиц романа — и вот новые интерпретации «Войны и мира», «Белых ночей», «Трех мушкетеров», «Гамлета», «Тихого Дона», «Поднятой целины» появляются на экранах.

С одной стороны, кинематограф сохраняет искусство актера на долгие годы и как будто способствует тому, что оно остается в арсенале живых средств культуры нашей планеты. Но, с другой стороны, кино доносит до нас это искусство лишь как знамение определенных лет, уже не оказывающее прежнего эмоционального воздействия на людей более позднего времени.

Увы, в кинематографе актерское искусство не обрело бессмертия, оно не выдерживает долгого испытания временем, так же как и искусство театрального актера, которое умирает вместе с самим художником. Такова уж, видно, природа, сущность актерского творчества, которая, к нашему огорчению, так недолговечна, но зато, к нашей радости, так могуча по силе своего воздействия на зрителей. Какое и чье еще творчество так потрясает людей, так глубоко вкладывает свои мысли в головы своих слушателей, вызывает у них горячее сочувствие?

ТЕРПЕНИЕ, ТОВАРИЩ АКТЕР!

Это особенность нашего искусства: мы, актеры кино, должны уметь приспосабляться к своеобразным обстоятельствам и условиям труда и обладать большим терпением. Терпением и настойчивостью. Впрочем, настойчивость должна быть у всякого художника — это следствие требовательности к себе.

Творчество художника тогда плодотворно и успешно, когда оно проходит в напряжении всех сил, когда вся его энергия, психика, разум, чувства сосредоточены на задуманном произведении. Впрочем, природа творчества одна и та же и у ученого, и у художника, и у спортсмена.

Власов, выжимая штангу, Бруммель, прыгая через планку, Ирина Пресс, метая диск,— все они в этот момент собирают все свои силы, напрягают всю волю, сосредоточивают все внимание. Это творческий акт, которому они отдаются всем своим существом. И чем выше и полнее концентрация человеческих

сил, тем выше результат, которого достигает атлет.

Это же состояние собранности, предельного внимания и наибольшей направленности своих сил в минуты творчества должно быть и у актера.

Но такая сосредоточенность, такая стремительная отдача энергии не может не сказаться на состоянии организма — она отнимает у него силы. Она не может продолжаться беспрерывно и бесконечно. Нервная энергия так же истощается, как и физические силы. Она должна восстанавливаться, накапливаться вновь, чтобы было что расходовать.

Расходуется творческая энергия пучками, порциями, квантами, если решиться на сравнение с неорганическим миром. А если так, то, следовательно, должна быть пауза между двумя напряжениями. А пауза — отдых и время восстановления сил.

Игра актера в спектакле или фильме — результат большой и сложной предварительной работы. Если проследить процесс создания роли, то мы увидим, что он состоит из ряда различных действий. Каждый из разделов творческого труда проходит не обособленно, все они наслаиваются друг на друга, опережают один другого, мешаются и разделяются вновь.

Во-первых, это изучение драматургического материала, то есть проникновение в замыслы автора, определение идеи, движущей героем, и определение его места в произведении. Во-вторых, живые наблюдения, необходимые для работы над воплощением нового образа. В-третьих, материализация замыслов на репетициях. Это главный процесс в создании роли. И наконец, исполнение роли перед киноаппаратом или перед зрительным залом. У актеров кино — это живое дублирование только что прошедшей репетиции. После съемки этот кусок роли уже навсегда сделан и закончен и может пригодиться исполнителю только как воспоминание, как трамплин к следующему эпизоду.

Кинематографический актер ищет манеру поведения своего персонажа большей частью на съемке, на репетициях перед аппаратом. У него нет тщательной предварительной отделки каждой сцены, но его выигрыш, как мы уже отмечали, в непосредственности и живости поведения его героя. Роль театрального актера можно сравнить с картиной, трудолюбиво созданной живописцем в его мастерской. Исполнение роли киноактером больше похоже на этюд, написанный художником прямо на природе. В нем нет отработанности станкового произведения, зато чувствуется свежесть и живость ощущений и переживаний.

Кинематографический актер, на съемке отыскивающий форму поведения своего героя, должен нести в себе активное отношение к роли. У него, как правило, нет ни традиции ее исполнения, ни привычных рамок и норм, в которых действует изображаемый им человек. У него нет и времени для того, чтобы проверить, переоценить созданный им образ. Он смог бы это сделать тогда, когда сцена уже снята, но практически это невозможно. Недаром многие киноактеры, впервые глядя свою новую картину, с сожалением думают: сколько возможностей упущено ими в характеристике образа, сколько следовало бы исправить ошибок. Если бы можно было заново снять картину, как по-другому стали бы они играть — точнее, глубже, выразительнее.

Специфика игры перед камерой обязывает актера постоянно быть во всеоружии своих физических и душевных сил, так как только они дадут ему возможность ясно представить себе мир своего героя и горячо и ярко отозваться на все, что случается с его персонажем, увлеченно жить горестями и радостями изображаемого им человека. Не притупившиеся, заученные реакции, а рождающиеся сейчас же ответы на обстоятельства, в которые попадает он по воле автора и по указаниям режиссера. Боевая готовность номер один — вот в каком состоянии должен быть актер, пришедший на съемочную площадку.

Нелегок труд актера, он требует полной отдачи сил, горячей увлеченности, радостного творческого желания войти в условный, но деятельный и конкретный мир воображаемой жизни.

Однако тут мы должны представить себе реальную обстановку съемки. Мы хотим попросить читателя учесть, что актер в своем труде должен не только преодолевать свою рассеянность, застенчивость, даже штампы, свое естественное недоверие к выдуманному миру и привязанность к миру обыденному, окружающему его, но и что, кроме того, немало сил и стараний он должен приложить и к тому, чтобы преодолевать обстановку на съемке, которая активно мешает

ему собрать внимание на выполнении творческой задачи.

Ведь каждая группа творческих и технических работников, участвующих в съемке, не просто является внимательной аудиторией, но еще и делает свою работу рядом с актером, часто одновременно с ним, разрушая тот выдуманный мир, которым он себя окружил, и привнося в него обстоятельства обыденной жизни, в которой они сами пребывают. Операторы, осветители, художники, плотники, бутафоры и прочие деятели — они и помощники актера и нарушители его актерских иллюзий, его творческого процесса. С ними нужно найти особую манеру взаимоотношений. Раз уж невозможно избавиться от помех, надо стараться обратить их себе на пользу, на помощь своему творчеству. Как порох, который просто горит на открытом воздухе, но взрывается, если его поместить в закупоренную пулей гильзу, так и творческое воображение и внимание, наталкиваясь на посторонние помехи, может приобретать еще большую остроту, яркость и силу.

Вся работа актера на съемке протекает среди шума, постоянного хождения множества людей, среди бесконечных перестановок аппарата и осветительной аппаратуры. Тут происходят выяснения отношений между художниками, операторами и осветителями, горячие объяснения между вторым режиссером и помощником, назидания и проповеди, которые ассистенты вдалбливают в головы участникам групповок и массовок. Но уж зато сосредоточенность, внимание, собранное в такой неудобной для творчества обстановке, куда крепче, острее и деятельнее, чем собранность человека в заботливо организованных условиях.

Нужно уметь бороться с помехами, и чтобы вопреки препятствиям собрать свои силы, у актера должна быть негаснущая настойчивость и целенаправленность. Он должен так распределять время, чтобы у него были периоды накопления сил и волевых импульсов. Где и когда может он это делать?

Трудовой день актера на съемке построен так, что минуты его творческой работы, напряжения, поисков перемежаются минутами, а иногда и часами бездействия.

Одно время по чьему-то начальственному распоряжению делались попытки «упорядочить» съемочный процесс на наших киностудиях. Какие-то молодые девицы и юноши с большими блокнотами и секундомерами в руках терпеливо высиживали в продолжение всего рабочего дня в павильонах и старательно учитывали и выясняли продуктивность использования съемочного времени нашими киноработниками.

Вскоре, однако, хронометрирование было заброшено по той причине, что положение выявилось весьма странное, а исправить его было невозможно. При тогдашних производственных нормах съемочная группа должна была снимать в павильоне за смену примерно тридцать полезных метров, то есть тридцать метров пленки, которая войдет в будущий фильм. Пленка на картину отпускалась в таком количестве, что можно было делать шесть-семь дублей каждого кадра. Следовательно, в среднем киноаппарат прогонял за съемочный день двести пятьдесят — триста метров пленки. На это уходило шестьсот секунд. Получалось, что производство занимало из четырехсот восьмидесяти минут рабочего времени только десять минут! А остальные четыреста семьдесят минут шли на подготовку съемки.

Давайте вычтем из этого времени продолжительность репетиций. Пусть они займут еще сто восемьдесят минут. В итоге на весь труд изобретения, созидания, выдумки, поисков и закрепления найденного уходит примерно двести минут рабочего времени. А чем же занят актер остающиеся двести восемьдесят минут съемки? Четыре с половиной часа?! Это время, когда актером безраздельно владеют и распоряжаются оператор, звукооператор, пожарник и еще целая компания людей важных и не важных, имеющих на то право и никаких прав не имеющих. Актер на это время превращается из субъекта в объект. На этот период из мыслящего, творящего, фантазирующего, действующего существа он становится вещью, предметом, частью обстановки, которую нужно интересно осветить, выразительно поместить в кадре, нарядить, загримировать, заставить перемещаться в декорации, ясно и отчетливо прозвучать в микрофоне... И вот человек, бывший только что художником, превращается в самодвижущийся манекен, который по команде оператора подставляет под луч прожектора ту или другую щеку, ходит, садится, встает, занимает ту или иную позицию перед киноаппаратом. Ему высвечивают нос, подбородок, зрачки. Его заталкивают в левый угол кадра, или помещают в центре,

или устраивают в правой стороне... Потный, усталый, растерянный, злой, актер бродит по команде своих многочисленных командиров среди декораций, облучается светом прожекторов, произносит пробные реплики, поправляет костюм, без конца пудрит потеющую физиономию. Выматывается, теряет силы, отвлекается на всякие не важные обстоятельства, разменивает свое внимание на разные пустяки, забывает о человеке, которого он изображает. Все, что он насобирал, накопил, понял, чему научился на репетиции,— все это теперь помаленьку испаряется из его головы и сердца. Его опустошают эти мелочи, эти механические задания, которые он должен выполнять...

Он мог бы лучше, сильнее сыграть каждую сцену, если бы не терял понапрасну время, внимание и силы на это пустое занятие — служить объектом для операторских и иных упражнений. К сожалению, об этом не думает никто из постановочного коллектива. Каждый заботится о своем участке работы. «Какое мне дело до того, устанет ли актер? Я должен осветить его наиболее эффектно и выразительно, чтобы в Доме кино на первом просмотре картины меня похвалили мои коллеги...» — так примерно рассуждает оператор. Так же думают часто художник, звукооператор, бутафор, костюмер... Режиссер?.. Он занят массой важнейших дел и проблем — перед ним и творческие задачи и всяческие организационные заботы, ему не до того, чтобы думать и заботиться о добром самочувствии исполнителей.

Что же делать артистам? Как приспособиться к этой обстановке? Как сберечь силы для творческого труда и как из обыденных, неприятных, назойливых обстоятельств сразу войти в обстоятельства жизни своего героя?

Конечно, многое зависит от организации съемочного процесса. Если бы когда-нибудь руководители съемки поняли, что самое дорогое на съемочной площадке — творческие силы актеров, то, вероятно, отпали бы многие ненужные для актера обязанности, в силу которых он понапрасну устает и изматывается. Помощники и ассистенты перестали бы тогда «заготовлять» артистов впрок, «на всякий случай» за несколько часов до до того, как они понадобятся...

В каком поколении советских актеров настанет для них эта золотая пора — неясно. И потому пока что нужно самим пытаться приспособиться к существующим «порядкам». Есть разные возможности, и какую из них выбрать — дело личное, но, во всяком случае, надо не поддаваться съемочной суматохе, а жить своей жизнью, своим ритмом, своими мыслями, замкнувшись в себе, не обращая внимания на возню и суету участников съемки. Уйти в себя, в свои раздумья, мечты и, переходя с места на место, позируя оператору, выполняя задания всякого рода, беречь свою фантазию, волю, энергию для репетиций и съемок. Важно только отыскать для этого «одиночества» в толпе ритм своей внутренней жизни, согласовать его с ритмом и энергией жизни своего героя, чтобы переход из мира твоего уединения в мир твоего персонажа был бы прост и удобен.

Можно и по-иному защищать себя от напрасного утомления, от рассеянности. Оставаться в образе своего героя, скрывая это от окружающих. Заставлять себя внешне спокойно выполнять все указания командиров съемки, а внутренне оценивать и реагировать на все происходящее так, как сделал бы это ваш герой. Это как бы игра с самим собой и для самого себя.

Но можно...

Но можно и не обращать внимания на мои советы, а найти для себя собственную манеру поведения, которая помогла бы сберегать энергию, внимание, непосредственность и свежесть для того самого главного дела, для которого ты, актер, и присутствуешь на съемке.

СРЕДИ АКТЕРОВ

Встречи разных лет

Я сговорился с Валентиной Петровной, что буду у нее вечером, и вот я уже в метро — еду к ней.

...Вспоминаю, как познакомились мы в 1943 году. Еще шла война, но это было уже время, когда наши войска почти по всему фронту перешли в наступление и настроение у всех было приподнятое.

Я снимался в эти дни на «Мосфильме» в картине «Большая земля» в крошечном эпизоде. Ставил картину С. Герасимов. Фильм должен был рассказать о людях тыла, об их трудовом героизме. На товарной станции Московско-Киевской железной дороги снимали сцены прибытия эшелона с оборудованием для военного завода, переброшенного во время войны в глубокий тыл. Наблюдая за съемкой, я увидел девушку в замазанном рабочем комбинезоне, с закопченным грязным лицом. Она что-то кричала, кого-то торопила, кому-то выговаривала.

Я сразу узнал Валю Телегину, герасимовскую актрису, сразу вспомнил ее Мотю в «Комсомольске», Степаниду в «Учителе», Прасковью в фильме Зархи и Хейфица «Член правительства»...

А не так давно в «Советской России» прочел статью под названием «Мы помним о вас, герои Балтики». Это был литературный отчет о встрече героев войны с участниками боев на Балтике. В статье меня заинтересовало одно место: «Киноактриса В. П. Телегина, разделившая с первых дней обороны и до ее последних дней все трудности с защитниками Моонзунда, говорила об артистах фронтовых бригад, многие из которых в лихую годину с винтовкой в руках отстаивали острова и погибли там».

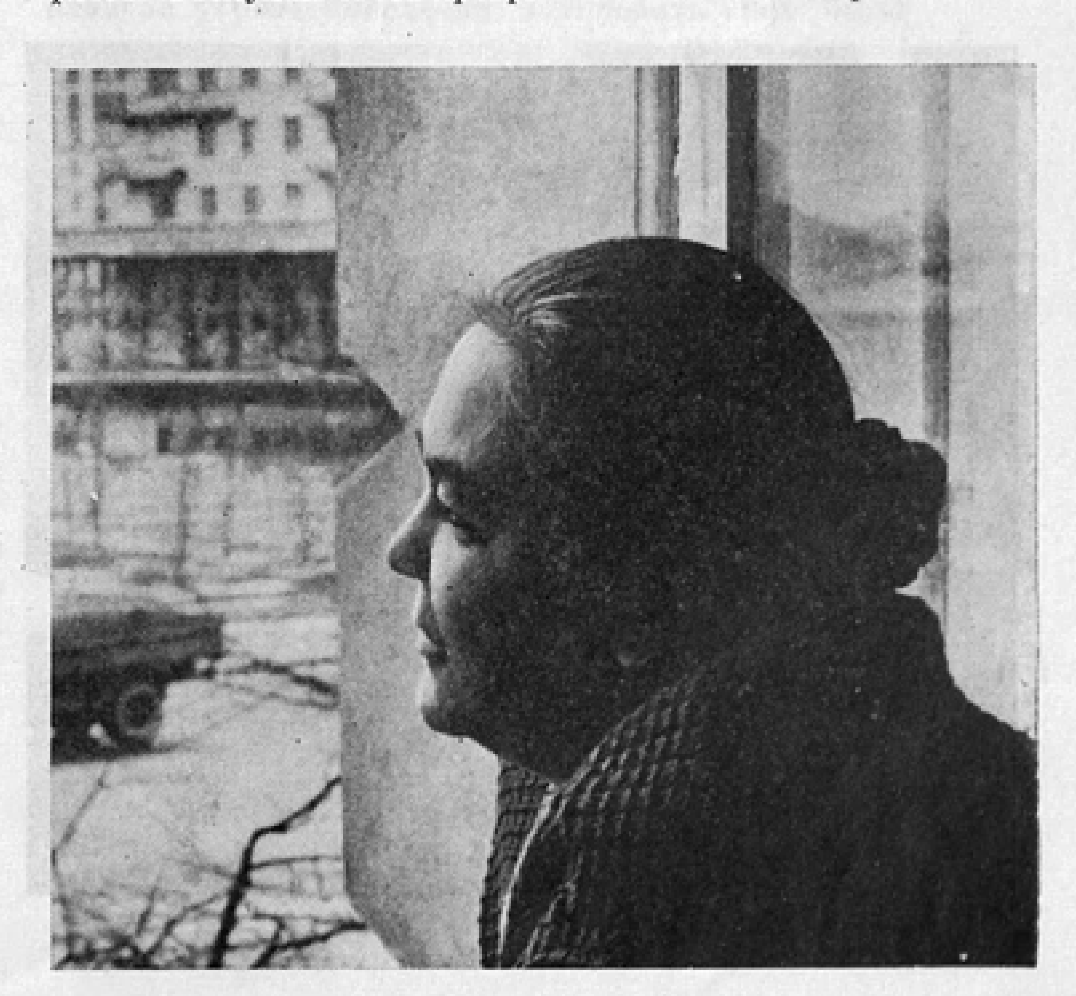
Через некоторое время я разыскал капитана третьего ранга Юрия Ивановича Чернова, тоже одного из участников Отечественной войны, работающего над летописью тех дней, пишущего, в частности, о героях, защитниках Моонзунда. Он мне показал письмо поэта Соломона Борисовича Фогельсона, возглавлявшего в самом начале войны фронтовую бригаду театра Балтфлота, в составе которой была и Валентина Телегина; о многом рассказал и сам. В частности, о том, как Валя в начале войны попала в самое пекло на осажденные острова Балтийского моря Эзель и Даго.

Давным-давно, еще в ранние детские годы, был я на этих островах. Помню отлично сохранившуюся на Эзеле старинную шведскую крепость. Помню легенды, с ней связанные, о шведских принцах, томившихся в заточении. Покидал я остров в тревожные дни начала империалистической войны четырнадцатого года.

И вот снова, в войну, в сорок первом, судьба забрасывает на эти суровые острова Валю Телегину. Здесь в это время находились передовые наши части, преграждавшие путь к Таллину. Остров, естественно, стал с первого же дня войны объектом ожесточенных атак гитлеровцев с моря и с воздуха. Тридцать первого августа Таллин был оставлен советскими войсками, и острова Моонзунда оказались в глубоком тылу. И только лишь 3 октября, когда горстка оставшихся в живых защитников Эзеля удерживала крошечный кусочек земли на юго-западе острова («аппендицит» — так называли его военные), небольшая группа артистов, в том числе одна женщина — Валя Телегина, была ночью отправлена на продырявленном, чудом державшемся на воде торпедном катере на остров Даго, а затем уже самолетом через Тихвин на Ленинград.

Приведу выдержку из боевого отчета командования Моонзунда за последние дни октября 1941 года:

«Большая работа проведена бригадой театра Балтфлота. Обслужив своей программой все части остро-





«Комсомольск». В. Телегина — Мотя Котенкова, Т. Макарова — Соловьева



«Учитель». В. Телегина — Степанида Лаутина

«Дом, в котором я живу». В. Земляникин — Сережа, В. Телегина — мать



ва, бригада подготовила новую программу, включилась в боевую деятельность, и в дни решающих боев вместе с отрядом торпедовцев пошла в бой с оружием в руках».

Вот отдельные эпизоды из жизни бригады на Эзеле. Четырнадцатого августа артисты выступали перед морскими летчиками, которыми командовал полковник Е. Г. Преображенский. Летчики только что вернулись на Эзель после успешной бомбежки Берлина, у всех было особо приподнятое настроение. Дело в том, что за несколько дней до этого немецкое командование заявило, что линия фронта настолько далеко отодвинулась от границ Германии, что Берлин полностью гарантирован от налетов советской авиации. В ответ на это хвастливое заявление советское командование отдало приказ морским летчикам атаковать Берлин.

Выступала перед летчиками в этот знаменательный вечер и Валя Телегина. Долго бойцы распевали частушки, с которыми выступала Валя, особенно одну импровизацию, в которой говорилось о том, что если, мол, не хватит бомб, то тогда уж надо бросить на Берлин хотя бы ее.

В любую погоду, в любое время дня бригада, на ходу готовя злободневный репертуар, пересекала остров во всех направлениях, ездила из части в часть. Но в один прекрасный день из-за нехватки бензина автомашина, обслуживавшая бригаду, встала. И тогда бригада пересела на велосипеды, оставленные местным населением, которое эвакуировалось через проливы на Большую землю. Вале пришлось учиться ездить на велосипеде. Это было и трогательно, и немножко смешно, и трудно. Расстояния были большие, да еще по булыжнику или по песку. Овладела Валя и искусством стрельбы из винтовки, маскировкой и другими фронтовыми науками.

Все это теперь осталось далеко позади — и бомбежки, и артиллерийские обстрелы, и голодовки в Ленинграде — всего не перечислишь.

...В 1946 году я встретил Валю в зале Театра-студии киноактера. Шло собрание недавно сколоченного коллектива. Валя выступала с речью. Я сразу узнал ее, хотя вместо засаленного рабочего комбинезона на ней был обычный костюм. Узнал крепкий высокий голос, короткий энергичный жест...

●

И вот я в гостях у актрисы. В первый раз в роли журналиста. Усаживаюсь за стол напротив Вали. Пауза.

— Где снимаешься, много ли занята? — задаю стереотипные вопросы.

— Занята я очень. Прежде всего своим сценарием. Недавно в одном из номеров «Сельской жизни» натолкнулась я на короткий рассказ под названием

«Добрая минута», автор Жердева Анна Федоровна. Рассказ произвел на меня, как говорится, ошеломляющее впечатление! Необыкновенно тонкий рассказ, лирический. Простая, казалось бы, тема — выдвижение колхозницы в депутаты — звучала свежо, увлекательно. Короче говоря, заболела я этим рассказом, разыскала адрес автора. Живет эта женщина в маленьком, по прежней терминологии, уездном городке Костромской области. В прошлом она инженер, а теперь пишет, не может не писать. Печатается. Вот принесла она мне книжку своих рассказов, изданную областным издательством. Завели мы с ней горячую переписку.

— Какие же у тебя цели?

— Мечтаю сделать сценарий по этим рассказам — три новеллы, связанные одной большой человеческой жизнью. Мечтаю сыграть сама одну из ролей, материал здесь великолепный. Меня просто удивляют порой некоторые наши сценаристы, которые высасывают характеры из пальца, проходя мимо волнующих по-настоящему людей. Иной раз читать невыносимо. А уж играть! Не видят золото, рассыпанное, ну просто действительно рассыпанное под ногами. Вот и хочу попробовать себя в новом жанре.

— А где снимаешься?

— Только что закончила работу у режиссера Птушко в фильме «Сказка о потерянном времени» Шварца. Очень люблю этого писателя. Играю там злую-презлую колдунью. Никогда таких не играла, поэтому увлечена. Жду не дождусь новой роли у Якова Сегеля. Ты ведь знаешь, у нас давняя дружба, она много мне дала. Сейчас творческий процесс стал для меня сложней, серьезней. Больше требований предъявляю к себе, а одновременно и к авторам и к режиссерам. К сожалению, режиссеры наши, особенно молодые, с актерами работают иной раз неинтересно, подчас попросту не знают, как это делается.

— Я думаю, что происходит это еще потому, что актеры, режиссеры и сценаристы очень разобщены: каждый работает в своем углу. Я имею в виду периоды между картинами.

— Это верно. Надо объединить силы, быть может, выдвинуть сценаристов, режиссеров из нашей актерской среды, работать непрерывно и сообща. Хочется надеяться, что в объединении «Экран», созданном сейчас на «Мосфильме», какие-то из наших планов, коллективных и индивидуальных, осуществятся. Ведь что нужно для этого — нужно только любить актера. Народ, зритель действительно нас любит — это на каждом шагу чувствуешь: и письма тебе шлют и даже место в троллейбусе уступают. Да. А вот те, от кого прямо зависит наша актерская судьба, порой проявляют ну просто удивительное равнодушие. И сломить его может только общая преданность своему делу, своей профессии. Тогда и планы наши будут от нас зависеть.

...Сознаюсь, что ничего больше к этому я добавить не смог.

Е. ТЕТЕРИН

Право на эксперимент

Засиделись за полночь. В гостинице уже спали. Не спали только в этом номере — был в комнате человек, который не отпускал от себя. Что он делал? Он показывал людей. И тех, что были здесь, рядом с нами, и тех, которых не было в комнате.

— А вот со мной тебе не справиться, — азартно выкрикнул один из присутствующих, кинооператор, небольшого роста, чуть не по плечо «виновнику» суматохи.

«Виновник» посмотрел на него. Задумался.

— А ну-ка выйдите все на минутку в коридор, а ты,— он обратился к оператору,— дай-ка мне свой шарф и шляпу (шарф был ярко-красным, шляпа — ярко-зеленой).

Все вышли, через несколько минут дверь номера открылась и появился человек в ярко-красном шарфе, ярко-зеленой шляпе... На полусогнутых. Бочком... Мне трудно что-либо объяснить — надо только сказать, что над всеми присутствующими реально нависла угроза выселения: остановить смех было невозможно.

«Неподдающийся» поддался. Портрет был сделан точно, мгновенно, мастерски — штрихом. «Виновником» всего происшедшего был Всеволод Санаев.

●

С Всеволодом Васильевичем мы познакомились в Киргизии на Неделе советского киноискусства.

Наша часть делегации составляла так называемую «северную» иссык-кульскую группу. В один из дней рано утром мы погрузились в машины и выехали из Фрунзе. Всеволод Васильевич оказался с нами. Потом мы говорили:

— А у нас есть Санаев! (Почти как в детском стихотворении — «А у нас — в квартире газ...».)



Он сидел на переднем сиденье, и лица его не было видно — он не поворачивался. Широкая спина, совершенно «невозмутимая», и неторопливый говор — бесконечный поток историй. Когда мы не могли уже удержаться от хохота, он поворачивался к нам — и смотрел сурово недоумевающе: что за люди и чего они хохочут? И только потом — словно опускался занавес — он улыбался. И становился уже просто Всеволодом Васильевичем.

...И я поняла — это были не просто байки, смешные истории. Это была игра, искусство. Каждая история — разыгранная, законченная сценка, и каждая — экспромт. Вот что значит талант к смешному. Врожденный и неискоренимый.

Какой-то удивительный в своем постоянстве взгляд на окружающее — сквозь призму смешного. И способность тут же, немедленно все разыграть, расставить по своим местам.

Потом я узнала, что во МХАТе, где началась артистическая деятельность Санаева, он прославился сначала за кулисами своими снайперскими по точности «портретами». Рассказывают, что одна знаменитая актриса, с которой он играл в спектакле, грозила ему всяческими карами за то, что он ее «рассмеивал» на сцене. Так и говорила: «Буду применять власть». Я поняла, что Санаев — это, что называется, «прирожденный комик».

Но почему же в таком случае он не играет комических ролей?

В общем, требовалось интервью.

Правда, мне сказали, что Санаев — «трудный орешек» для журналиста. Но я-то с ним как-никак знакома...

— Поговори с ним о рыбной ловле, — посоветовал мне редактор, — у него вид рыболова. Рыболов добр, рыболов — это скрытый комик.

— Вы еще спросите, люблю ли я в футбол играть?— возмутился Санаев, когда я робко попыталась «прощупать почву» насчет рыбной ловли. — Вы еще спросите, люблю ли я книги читать? А то у нас иногда об актерах пишут — любит, мол, в свободное время в теннис играть и просматривать журналы. Это же бог знает что такое! Или уж, действительно, об актере больше нечего сказать? Тогда вообще говорить не надо!

В общем, дело не пошло, и я стала просто ходить к Санаевым в гости. Когда он понял, что я уже махнула рукой на рыбную ловлю как на средство самораскрытия, он вдруг вывалил на меня целый ворох рыболовных «баек».

И я поняла: ключ, оказывается, был найден правильно: Санаев-актер и Санаев-рыболов явно перекликались.

— У меня ведь «болезнь». Собираю рыболовные крючки всех стран, всех видов. Уже лет десять. Храню в коробке. Вернее, хранил. Потому что сейчас коробка эта на дне Днепра. Уронил... Представляете? Собирает вот такой человек, как я,— немолодой, солидный, обстоятельный — крючки, собирает год за годом — и вдруг секунда, буль-буль — и ничего. Представляю сам себя в этот момент, как все комично выглядело, хотя для меня это было равносильно трагедии. Получился как бы конфликт между сущностью предмета и его внешним проявлением. То же, по-моему, и в комедии. Я считаю, что герой комедии должен быть самым нормальным, самым серьезным человеком, и чем нормальнее он будет, тем лучше. Но в том-то и мастерство комедиографа, чтобы зрители увидели этого нормального человека под углом зрения смешного. У нас же почему-то героев комедии делают какими-то недостаточными по самой своей сути — и лица подбирают такие. А между тем в жизни люди обычно скрывают свои недостатки — здесь же они, как на витрине. Лицо сразу же должно вызывать смех зрителя — не потому ли, что в этой горе-комедии ничто больше не вызывает смеха? И вот приглашают Филиппова и Вицина, Вицина и Филиппова. У нас ведь — вы замечали? — новых комедийных талантов почти и не открывается. Прокатываются старые.

— То есть вы говорите о комедии положений?

— Нет, я говорю о комедии характеров. Нужен

обычный человеческий характер, а не некий готовый трафарет смешного. Комический конфликт, как мне кажется, состоит в сопротивлении человека тем или иным обстоятельствам (в трагедии они трагичны, в комедии — комичны). Почему мы, сочувствуя и помогая человеку, который поскользнулся, все же смеемся? Потому что смешно его сопротивление (я, конечно, беру такой случай, когда это действительно смешно). Я мечтаю сыграть комедию, но я хочу сыграть нормального человека в комедии.

— В чем же дело? Почему вам до сих пор это не удалось?

— А почему вообще, думаю я часто, так много ролей прошло мимо? Разве я играл то, что мне хотелось? Сколько было ночами читано сценариев, сколько было горьких мыслей — ведь я бы мог это сыграть! Но никогда не стал бы я просить роль — считаю, что нельзя навязывать свою волю художнику, в данном случае режиссеру. Если он видит другого актера в этой роли, пусть так. Но в то же время я считаю, что каждый художник — и за режиссером у нас признается это право, а за актером нет, — каждый художник имеет право на эксперимент. Ведь актер, поверьте, тоже стремится к тому, чтобы фильм получился. И это право на эскперимент актеру надо предоставить.

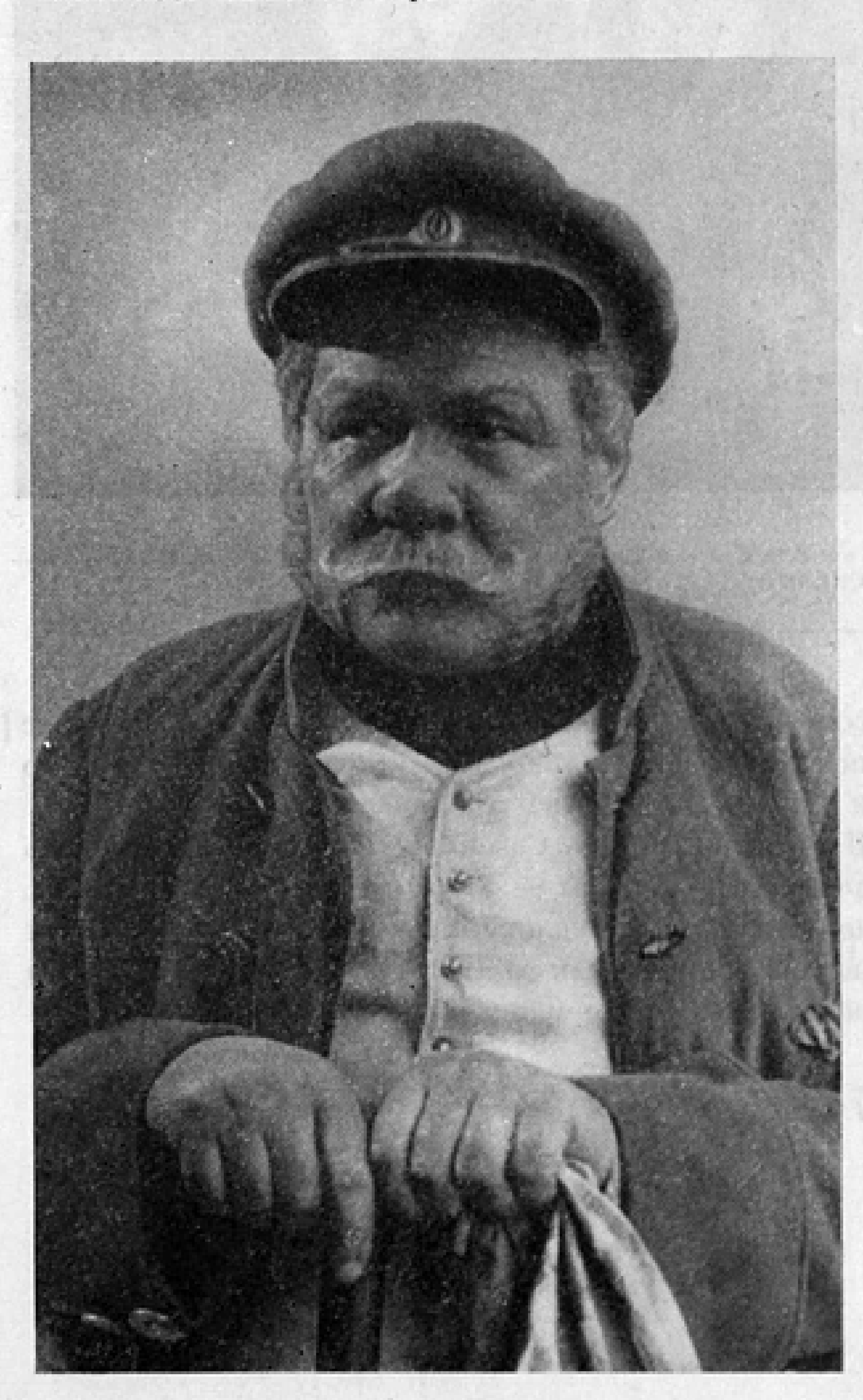
Забегая вперед, я хочу привести пример с Сазоновым в фильме «Это случилось в милиции». Вы знаете, каким был написан Сазонов в сценарии? Он был у И. Меттера щуплым, маленьким, невзрачным человечком. Меньше всего в этой роли можно было бы представить меня. Заранее хочу оговориться —я и не претендовал на эту роль. Меня пригласили в картину на роль майора Прошина. На Сазонова пробовали что-то уже более десятка актеров, но никого не могли утвердить. Надо уже снимать фильм, а героя нет. На заседании Худсовета спрашивают: «Ну а остальные актеры у вас все есть?» — «Все». — «Перечислите». И вдруг кто-то говорит: «Санаев? А вот попробуйте Санаева». Группа растерялась. «Санаев? Но какой же он сухарь?» «А вам, — спрашивают, — в картине «сухарь» нужен или артист? Санаев сыграет по-другому, ну и что же? По-другому как раз и может быть интересно».

Меня попробовали. На другой день прихожу на студию. Все сидят с такими печальными лицами. Мы, говорят, так и знали, что вас утвердят. Потом Меттер мне говорил, что он написал и представлял себе совсем другого Сазонова, но что с этим, моим Сазоновым, он полностью согласен. Надеюсь, все, о чем я говорю, не будет понято как нескромность. Случай этот был действительно смелым экспериментом для группы. И я не старался играть Сазонова в точном



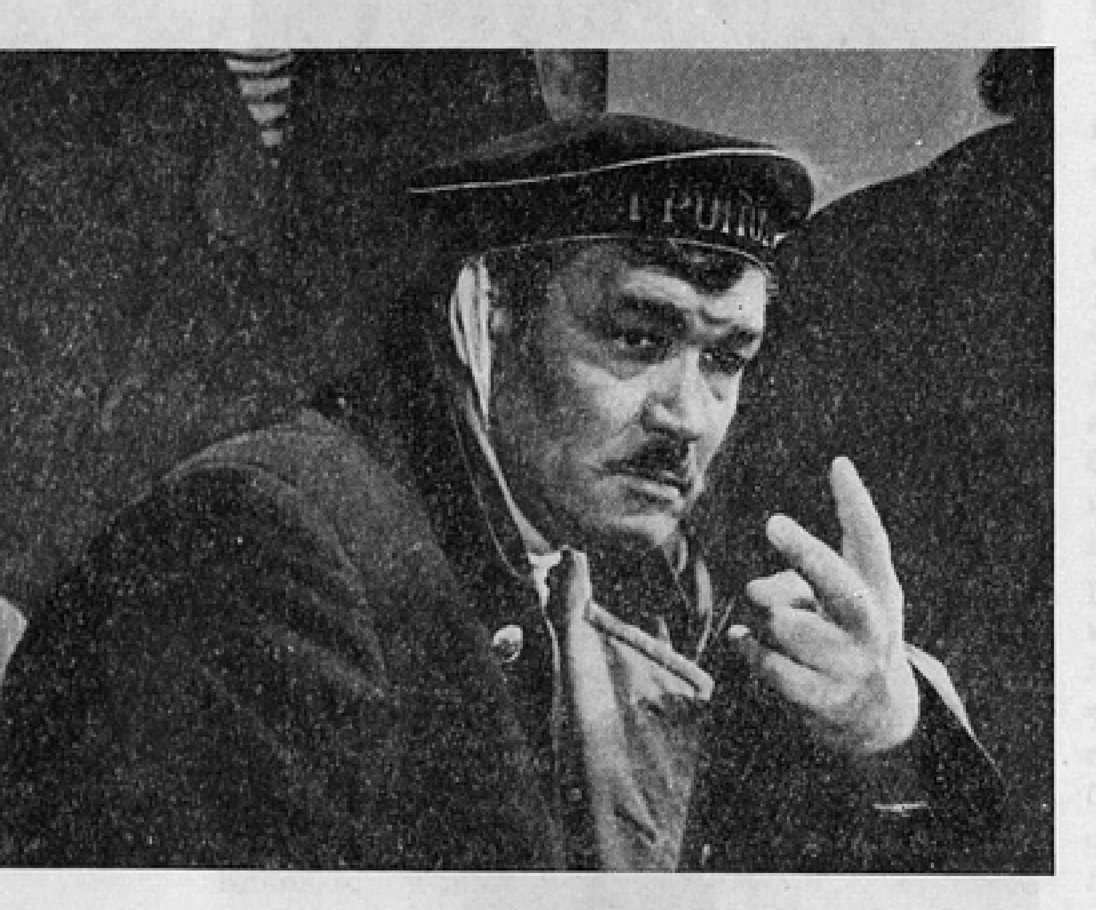
«Завтрак у предводителя». В. Санаев — Беспандин. Театр-студия киноактера. 1951

«Горячее сердце». В. Санаев — Градобоев. МХАТ СССР имени М. Горького. 1956





«Это случилось в милиции». В. Санаев — майор Сазонов



«Оптимистическая трагедия». В. Санаев — Сиплый

соответствии со сценарием, я не стремился даже показать обязательно это противоречие внешнего и внутреннего в своем герое. Играл я без грима. И старался играть Сазонова с самого начала очень добрым человеком — добрым до мозга костей, добрым в любых условиях, а педантизм его хотел показать только как форму этой доброты — без этого педантизма он не мог бы и дело свое делать. Мой Сазонов не был щуплым, не был маленьким, в общем, пожалуй, не был он даже «сухарем» — но в этом и заключался эксперимент! Почему же такого права на поиск, на эксперимент не было мне предоставлено раньше? А вы говорите — комедия... Какая уж тут комедия?

●

За плечами Санаева тридцать лет работы в кино. Он рассказывает, как чуть ли не тайком сбежал в Москву с буханкой хлеба и полкило помидоров. Здесь поступил сначала на рабфак, а затем в ГИТИС (учителем его был И. Тарханов). Выдержав наитруднейший конкурс, Санаев после института попал во МХАТ. Здесь играл рядом с корифеями, чьи имена для нас уже легенда,— с Москвиным, Тархановым, Качаловым (с последним, например, в «Горе от ума» — французика из Бордо). Потом дублировал Тарханова, Яншина, в «Горячем сердце» сыграл три роли. Вообще много играл в классическом репертуаре. Современной была, пожалуй, только роль фельдшера Конькова в «Сердце не прощает».

— Кстати, в театре играл самые разнообразные роли — характерные, отрицательные, положительные, — вспоминает Всеволод Васильевич.

В кино все пошло наоборот. Санаев стал беспроигрышным положительным героем — представительным, убедительным и обаятельным. Он никогда не становился на котурны — какое-то действительно чисто народное, простодушно-лукавое санаевское обаяние продолжало жить на экране. Оно держалось на том — опять-таки врожденном — чувстве юмора, которое не способна была искоренить самая закоренелая одноплановая «положительность». Но существовало оно, как электрический камин в пустой и холодной комнате, потому что было привнесенным снаружи для обогрева. Здесь не было материала для соавторства, для сотворчества.

Тридцать лет Санаев в кинематографе. Целый список фильмов: «Девушка с характером», «Любимая девушка», «У них есть Родина», «Иван Никулин — русский матрос», «Пять дней — пять ночей», «Полюшко-поле», «Первый эшелон», «Рассказы о Ленине» — и еще, наверное, с десяток названий. И все же истинное, пожалуй, открытие актера Всеволода Санаева произошло только в прошлом, 1963 году, когда он получил право на эксперимент, и мы увидели его Сазонова и его Сиплого.

●

Режиссер Самсонов встретил Санаева и предложил ему роль. Первая реакция — удивление, затем отказ. Но Самсонов уговаривал, убеждал...

Что это было? Случайным совпадением, снайперским попаданием режиссера? Или верой в актера?

— Я не знаю, — отвечает Санаев. — Не могу говорить за Самсонова — он, правда, знал меня хорошо по Студии киноактера, он вообще «актерский» режиссер. Что касается меня, то я, как водится, взял сценарий, начал читать. Начал пропускать через себя его, Сиплого. Примеривать. Кто он такой? Что он такое? Почему нужно сыграть его (я уже начал чувствовать, что нужно)? И вдруг подумал — а ведь Сиплый страшнее Вожака, потому что Сиплый живучее, умеет приспособиться, он и сейчас еще таится где-то в закоулках жизни. Сиплый — это предательство. Образ начинал жить, и уже нельзя было не рассказать людям о Сиплом, уже нужно было, чтобы они его узнали. Передо мной возникал человеконенавистник в обличье сутулого, гниющего сифилитика. Я вдруг представил себе — он мог бы бешено, фанатически расстреливать здоровых, физически здоровых людей просто за то, что они здоровые; он мог бы ломать скульптуры, царапать картины за то, что они прекрасны; мог бы топтать цветы и жечь поля за то, что они живые. Так я встретился с Сиплым.

Помню, очень долго я искал его голос — голос яростный и бессильный, которым он даже не может крикнуть: «Вперед!» И вдруг нашел — среди ночи. Охрип. Потом очень долго проверял на людях. Прихожу в аптеку. «Дайте что-нибудь, два месяца говорить не могу». Мне отвечают — рецепт, мол, надо от врача. Я —«какой рецепт, не видите, что ли, человек говорить не может!» В конце концов сбегалась вся аптека, несли какие-то склянки, микстуры, порошки. Знакомые давали советы, мед, масло, гусиное сало. Когда через неделю я сталкивался с теми же самыми людьми и начинал говорить абсолютно нормальным голосом, они восклицали: «Ну как? Помогло? Я что говорил?»

Мелочи в нашей работе — самое главное. Помню, как что-то будто прорвалось и сразу «пошло», когда мы нашли деталь — поднять воротник Сиплого: его все время знобит, лихорадит, ухо у него завязано, гноится; во время матросского бала он скатывает и раскатывает бинт. А когда полк подходит к морю, полощет горло морской водой... И все-таки — я уже об этом говорил — актер должен видеть фильм в целом. Когда мы попробовали снять сцену убийства финна Вайнонена на крупном плане, с заключительным монологом Сиплого «Всех давить будем! Да здравствует анархия!», с его зловещей физиономией на весь широкий формат, то вдруг все поняли — и я тоже, — что это сместило бы акценты в фильме. Недаром он называется «Оптимистическая трагедия». Актер порой должен идти на самоограничение во имя целостности общего замысла, целостности картины.

...Но экспериментом для Санаева был не только Сиплый — роль совсем не бытовая, написанная словно плакатной кистью, во всем, казалось бы, ему противопоказанная. Настоящим открытием актера в 1963 году стал майор Сазонов в фильме «Это случилось в милиции» — образ внешне совершенно санаевский, по сути принципиально для него новый, показавший, что значит — использовать актера и что значит — доверять ему.

Он сыграл неожиданно и серьезно и глубоко — более неожиданно, чем думалось, чем представлялось. Он сыграл полемику — в защиту Сазоновых, бывших «винтиков», в защиту тех самых людей, на которых держится жизнь наша.

...Вот так вечер за вечером я хожу к Санаевым. Мы говорим о репетициях и съемках, иногда вспоминаем Киргизию — ее горы, ее людей, ее дороги, нашу старую машину, забитую смятыми, увядшими букетами. Самую веселую машину, знаменитую Санаевым.

И снова я спрашиваю себя: почему актер, мечтающий о комедии, не играет ее? Спрашиваю и сразу же представляю бурный поток дискуссий, в ходе которых становится ясно, что комедии нужны, и остается непонятным, отчего их нет.

И все-таки, если случайно после дискуссий, худсоветов и конференций у кого-то возникнет мысль о смешной и серьезной комедии, я скажу: Санаев — это «неоткрытая земля», откроет которую хорошая, добрая, человечная комедийная роль. Отдайте ее Санаеву!

В. ИВАНОВА

Дневник редакции

У КИНОАКТЕРОВ ● В РЕДАКЦИЮ ПРИШЛИ СТУДЕНТЫ ● ВСТРЕЧА СО ШКОЛЬНИКАМИ ● В ЛЕНИНГРАДЕ, НА БОЛЬШОМ ПРОСПЕКТЕ ● ИМЯ АДРИАНА ПИОТРОВСКОГО — В ТИТРЫ ПРОСЛАВЛЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Эта встреча состоялась за столами, на которых лежали номера нашего журнала с «актерскими» материалами. Киноактеры пригласили к себе членов редколлегии и сотрудников редакции «Искусства кино», чтобы поговорить о том, как помочь росту артистического искусства в кинематографии, как содействовать тому, чтобы актер занял достойное место в творческом процессе создания фильма.

Выступавшие говорили об опубликованных журналом статьях по этим вопросам — Н. Черкасова, И. Пырьева, С. Гиацинтовой, А. Зархи, Э. Гарина, В. Белокурова, И. Хейфица, И. Саввиной, Л. Сухаревской, А. Баталова, И. Макаровой, В. Авдюшко.

Большое внимание привлек раздел «Среди актеров».

Было решено устраивать такие встречи регулярно и одну из ближайших посвятить разговору о том, какую роль должно сыграть недавно созданное творческое объединение «Экран» в творческих судьбах киноактеров.

●

Почему так мало выпускников киноведческого факультета ВГИКа стало кинокритиками? Не потому ли, что институт до последнего времени не наладил практических связей с органами кинопечати? И нельзя ли сделать так, чтобы учащиеся ВГИКа, имеющие склонность к литературно-критической деятельности, еще в студенческие годы начинали приобретать журналистский опыт?

Об этом шла речь на встрече группы студентов младших курсов киноведческого факультета с редакцией нашего журнала. В будущем киноведы-вгиковцы будут смотреть фильмы вместе с сотрудниками редакции и критиками-профессионалами и писать о просмотренных картинах. Разбором рецензий и статей начинающих журналистов будут руководить редакционные работники, критики, кинотеоретики. Группа желающих будет заниматься систематически. Лучшие студенческие рецензии предполагается опубликовать на страницах журнала.

Первые занятия редакционного семинара были посвящены просмотру и разбору новых документальных фильмов.

●

Все более известным в кругах кинематографической общественности становится пионерско-комсомольский киноклуб при школе-интернате № 1 г. Калинина. Созданный более семи лет назад, этот клуб умело, изобретательно ведет среди учащихся пропаганду лучших образцов советского киноискусства.

На днях члены клуба во главе с его руководителем О. А. Барановым посетили нашу редакцию. Школьники расспрашивали членов редколлегии о новостях кинематографа, а работники журнала — школьников о новостях в деятельности калининского киноклуба.

Главное пожелание журнала калининским школьникам таково: найти формы изучения и пропаганды киноискусства, доступные любой школе, чтобы всюду можно было так же интересно поставить дело.

●

Люди разных профессий собрались в этот вечер в Ленинградском Дворце культуры имени С. М. Кирова — педагоги, инженеры, партийные работники, члены клуба друзей кино встретились с редакцией журнала «Искусство кино». Разговор касался не только работы журнала, речь шла о современном киноискусстве—о тематике картин, художественном качестве фильмов, о степени доходчивости тех или иных произведений.

Отчего еще так велик поток серых картин? Почему появляется порой разрыв в оценке одного и того же явления критиками и зрителями? Обсуждая эти вопросы, зрители (преподаватель Библиотечного института т. Праздников, инженер т. Калинин, студентка т. Шаитова, аспирант т. Фомин и другие) высказывали справедливые упреки в адрес кинематографистов — создателей фильмов, много говорили о недостатках в системе проката, когда зритель лишен возможности увидеть на экране интересующие его фильмы.

●

На страницах журнала «Искусство кино» * был поднят вопрос о том, что имя Адриана Пиотровского — выдающегося редактора, художественного руководителя «Ленфильма», в 30-е годы принимавшего активнейшее участие в создании ряда прославленных фильмов и ставшего трагической жертвой репрессий в период культа Сталина,— должно быть возвращено истории. Этого требовали в письме в редакцию Л. Арнштам, Б. Бабочкин, С. Герасимов, В. Горданов, Е. Еней, А. Зархи, А. Ивановский, Н. Коварский, Г. Козинцев, Л. Любашевский, Н. Суворов, Л. Трауберг, И. Хейфиц, И. Хмельницкий, Д. Шостакович, М. Шостак, Н. Черкасов, С. Юткевич.

Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии поручил Управлению кинофикации и кинопроката включить имя А. И. Пиотровского в титры кинофильмов «Встречный», «Чапаев», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Крестьяне», «Депутат Балтики», «Юность поэта», «Гроза», «Семеро смелых», «Иудушка Головлев», «Петр Первый», «Комсомольск» при их дополнительном тиражировании.

---

* № 12 за 1962 год и № 9 за 1963 год.



Семен ШКОЛЬНИКОВ,
кинооператор

Там, где жил Хемингуэй

Хемингуэй стоит на маленькой площади местечка Кохимар, напротив старинной испанской крепости. Он улыбается в бронзовую бороду, чуть подсвеченную отвесными лучами солнца. Смеющиеся глаза устремлены вдаль: на крепость, гавань, море...

Полуденная жара загнала горожан по домам; в это время дня и рыбаки отдыхают после ночного лова. Но на одной из ступенек, ведущей к бюсту писателя, прислонившись к колонне, сидел пожилой человек с привычной сигарой во рту. Широкополая соломенная шляпа затеняла от солнца его смуглое лицо.

На наши вопросы он отвечал неохотно, вяло. Мало ли бездельников-туристов приезжает в Кохимар, чтобы полакомиться рыбными блюдами в местном ресторане «Терраса», да заодно между прочим сфотографироваться на фоне памятника?

Но узнав, что мы приехали из Советского Союза и снимаем фильм, посвященный Хемингуэю, наш собеседник стал более словоохотливым.

— Когда я возвращаюсь с моря, я всегда прихожу сюда выкурить сигару-другую... — сказал он. — Сижу и словно беседую с ним. Часто задаю себе вопрос: зачем он ушел из жизни? Но ответа никогда не получу. Впрочем, теперь это уже не имеет значения.

— А вы знали писателя?

— Его у нас в Кохимаре знали все. А я, Грегорио Фуентэ, почти тридцать лет водил шхуну Эрнесто, был на ней капитаном.

— Вы ловили рыбу вместе с Хемингуэем?

— И не только рыбу... Тут во время войны рыбаки встречали в нашем океане подводную лодку. Кажется, об этом и в газете писали. Считалось, что у немцев где-то здесь оборудованы секретные базы. Ну в 1942 году мы с Эрнесто и ходили... Далеко в открытое море, надолго. И тогда он не очень-то интересовался рыбой. Он выслеживал другую рыбу, уж я-то видел!..

Грегорио умолк. Как видно, этот потомственный рыбак собирался с мыслями, вспоминал.

Кохимар словно вымер, только далекий гул прибоя нарушал тишину.

— Любил он ловить рыбу. И умел. Знал повадки разной рыбы, оттого и вылавливал много.

— И крупная попадалась?

— И крупная... Такое было дело: однажды на Кубу к Эрнесто приехал из Голливуда режиссер, да еще с артистом Спенсером Треси — слыхали, наверно, знаменитость. Сказали они, что собираются снимать фильм «Старик и море», сценарий, мол, уже готов. Ну Эрнесто спорить не стал, сценарии по его книгам всегда писали другие. Только один раз, говорят, он сам и сценарий написал, и даже текст сам читал — был такой фильм «Испанская земля», о гражданской войне в Испании... Так вот, Эрнесто и говорит: «Хорошо, пускай старика играет Треси, А где вы достанете огромную рыбу?»

«О это пустяки, — сказал режиссер. — Сделаем макет рыбы, и он прекрасно «сыграет».

Тут Хемингуэй не согласился. «Нет, говорит, играть должна настоящая, живая рыба».

«Но где же мы поймаем такую огромную рыбу, как у вас написано? — спросил режиссер. — Не знаю, бывают ли даже такие?..» А Хемингуэй сказал, что такие рыбы бывают. «Я, говорит, — сам поймаю ее для вас». Мы захватили с собой кинооператора и отправились к берегам Южной Америки. Почти две недели провели в море и вернулись с огромной агухой — так у нас называется эта порода рыбы. Ну и долго же она не сдавалась! Эрнесто выбирал лесу, но агуха то уходила в глубину, то выпрыгивала из воды. А кинооператор снимал. Он смог снять и то, как нашу агуху, уже пришвартованную к борту, терзали акулы. Они рвали куски мяса, а он снимал. Он многое для этого фильма снимал у нас в Кохимаре. И рыбаков здешних снимал, — расспросите, они помнят. Кстати, этот оператор здесь чуть не погиб: забрался он со своим

аппаратом вон на тот маячок, видите, посреди залива? Хотел снять лодки и Кохимар, все вместе. Да сорвался оттуда. Сломал руку и ногу... Еле привели его в чувство. Отчаянный был человек, хотя и не молодой.

Грегорио Фуентэ поднялся. Посмотрел еще раз на маячок, потом на памятник Хемингуэю и кивнул головой:

— Приходите вечером к кооперативу, там рыбаков много бывает. Помнят старика, расскажут о нем...

После, уже в доме Хемингуэя, мы видели фотографию: подвешенная на блоке рыбина касается хвостом пирса, и все же ее голова на добрый метр выше снятого рядом с ней Хемингуэя.

Бывший секретарь писателя Роберто Эррера досказал нам историю «большой рыбы». Отснятая в море огромная агуха потом «играла» вместе со Спенсером Треси в павильоне киностудии с помощью комбинированной киносъемки.

●

Может быть, мы пришли слишком рано, но около правления кооператива было малолюдно. Администратора — так на Кубе именуется председатель — не оказалось и в доме: сам в прошлом рыбак, он и сейчас нередко ходит в море — тянет оно к себе мужественных людей...

В одной из комнат правления мы увидели на стене надпись: «Библиотека Хемингуэя». Здесь большая полка, а на ней книги — дар писателя рыбакам. Осторожно поглаживая грубой рукой корешок одной из книг, молодой кубинец улыбнулся.

— Помню его... Удивительный был рыбак. Встретились мы как-то в море, а он стоит за рулем, смеется и разговаривает с морем, как с человеком. Он знал его. Чтобы написать «Старик и море», нужно было хорошо знать и море и стариков. Эрнесто знал наше море. И старика описал тоже здешнего, из Кохимара — Ансельмо Эрнандеса.

— Где же теперь Ансельмо?

— Здесь, в Кохимаре. Полчаса назад я его видел на пирсе.

Мы спустились к пирсу. На гладкой воде, словно отдыхая, покоились белоснежные рыбачьи баркасы. Неподалеку отдыхали и рыбаки. Среди других на пирсе сидел старик в соломенной шляпе. Солнечные блики, отражаясь от воды, играли на его морщинистом безбородом лице.

Маленькие острые глаза старика смотрели куда-то вдаль, в море.

— Как дела? — поздоровавшись, осторожно спросил наш переводчик.

— Плохо, — сказал старик. — Сколько себя помню — всегда в море. А теперь сижу на мели. Администратор не пускает. «Стар»,— говорит. А вы только попробуйте! — Засучив холщовую штанину, он ударил кулаком по упругой ноге.— Этот мальчишка-администратор думает, не справлюсь. А я всю жизнь был один на один с морем.

Старик еще долго жаловался на свою «сухопутную» судьбу. Перебивать его не хотелось. Видно, наболело у старика, вот он и высказывает свои обиды даже нам, незнакомым людям. Авось поможет. Но наверно, думали мы, администратор прав. Хоть старик и хорохорится, а годы свое берут. Но вместе с тем мы понимали, что сердце старого рыбака рвется в морской простор.

— Интересно, а старик, о котором рассказал Хемингуэй, тоже больше не выходит в море? Он здесь?

— Да, здесь!

— Рыбачит еще или...

— Я же вам сказал,— сердито перебил старик, — что администратор кооператива не пускает меня в море! Меня, Ансельмо Эрнандеса! Вот похлопочите-ка за меня. Теперь, когда кооператив, когда все сообща...

Ему 87 лет. Нет, «Старик и море» он не читал — неграмотен был. Сейчас немного подучился, но все же целую книгу не одолеть. Да и зачем ему трудиться? Друзья читали, говорят — в книге все правильно. Всю жизнь бился за миску бобов. Нередко возвращался с моря, не заработав ни единого сентаво. Наживался тот, кто и без того был богат. А сейчас другая жизнь: кооператив дает рыбаку переметы, бензин, соль, наживку... И цены справедливые. А раньше... Не дай бог. И вспоминать не хочется...

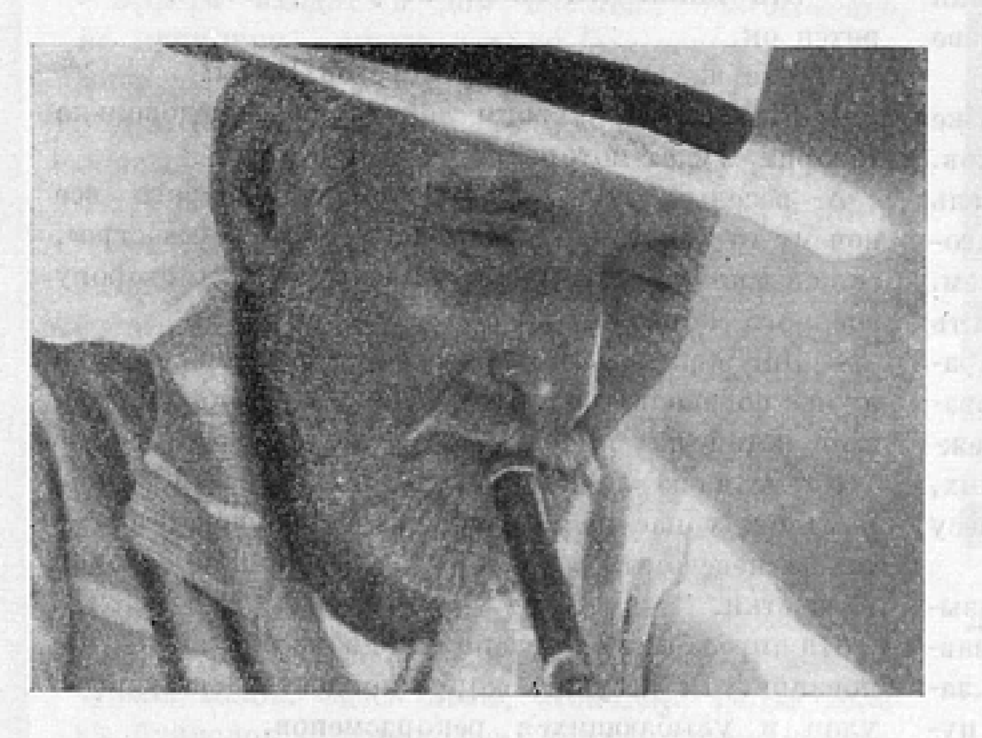
То и дело слышалось приветственное «Салют!» Постепенно вокруг нас собралось немало рыбаков. О Хемингуэе они рассказывали тепло, но скупо: «Чего ж особенного? Жил рыбак среди рыбаков». Не слова говорят об их истинных чувствах, а поступки: оказывается, скульптуру-бюст писателя рыбаки заказали на свои не такие уж «бешеные» деньги. Они ревниво наблюдали за работой художника. А когда гипсовый бюст простоял около года, рыбаки решили: гипс — материал недолговечный, нужно отлить скульптуру в бронзе.

Но где достать металл?

Начались поиски. Собирали дверные ручки, водопроводные краны, колпачки от масленок и старые подсвечники. Потом один старый рыбак вспомнил, что много лет назад здесь, у пирса, чей-то катер потерял бронзовый винт. Рыбаки принялись нырять. Ныряли, пока не нашли.

Пригласили того же скульптора, и вскоре улыбающегося гипсового Хемингуэя сменил на его посту бронзовый.

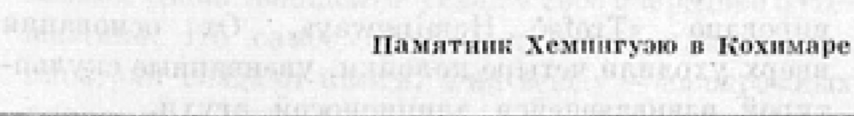
Эрнест Хемингуэй и Фидель Кастро на соревнованиях рыбаков



87-летний Ансельмо Эрнандес



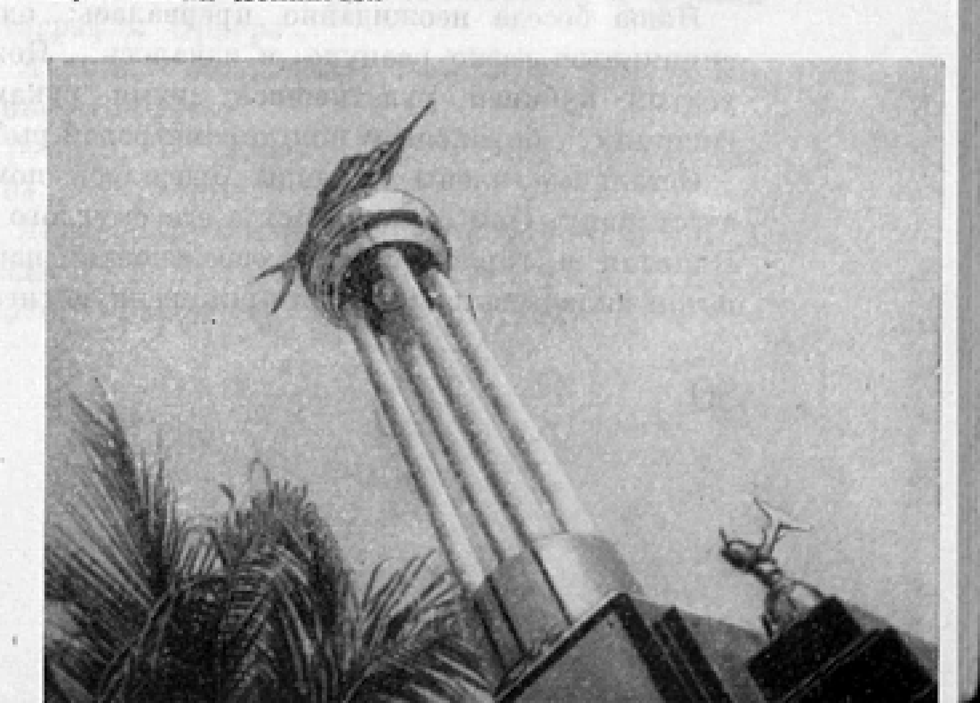
Рыбаки Кохимара в море



Памятник Хемингуэю в Кохимаре



Приз имени Хемингуэя



Пососав свою сигару, старый Ансельмо говорит:

— Пускай стоит, смотрит на море. Хороший был человек. Мы с ним душевно беседовали. Все понимал. И море любил. Но еще больше людей.

Подошел администратор кооператива приветливый Марио Вальдес Гонзалес. Знакомимся. Вальдес обменивается несколькими, видимо, уже привычными репликами с Ансельмо: о море, о старости, о том, справится ли старик с морем. И сразу администратор включается в общий разговор о Хемингуэе.

— Он любил наш Кохимар, поэтому и поселился неподалеку отсюда. Почти тридцать лет стояла его лодка среди наших, с нами он уходил в море, с нами и возвращался. Любил бродить в своей всегда расстегнутой куртке по нашим улицам, по парку Хосе Марти. Он мало говорил, но любил слушать рассказы рыбаков. Мы называли его «старик». Он любил Кубу. Наверно, здесь ему легче дышалось.

●

Сообщение в газете «Революсьон» о том, что завтра начинаются соревнования рыбаков на приз имени Хемингуэя, было для нас неожиданным. Но разве могли мы пропустить такое событие?

На рассвете я и мой коллега Мати Каськ уже «во всеоружии» были в гаванском клубе рыбаков. На борту катера, куда меня определил представитель судейской коллегии, я оказался «лишним», но благодаря своему киноаппарату стал желанным гостем.

Вышли в море. По условиям соревнований ловить можно только определенное время, выход и возвращение строго контролируются по часам. Соревнования продолжаются три дня. Предприятия и учреждения выставляют команды, и побеждает та из них, которая выловит больше рыбы по количеству, весу и разнообразию пород.

Наш катер двигался вдоль Малекона (так называется набережная Гаваны). А спортсмены, оказавшиеся людьми на редкость словоохотливыми, забросили свои спиннинги, уселись поудобнее и пустились в воспоминания. Оказывается в 1960 году в соревнованиях участвовал Фидель Кастро. Тогда его команда вышла победительницей и сам «рыбак рыбаков» Хемингуэй вручил Фиделю главный приз соревнования.

Наша беседа неожиданно прервалась: один из спиннингов резко рвануло, и началось... Пожилой усатый кубинец, ухватившись двумя руками за спиннинг, «боролся» с полутораметровой рыбиной.

Остальные члены команды бросились помогать счастливцу. Они отирали пот с его смуглого лица. Вливали в горло усатому освежающий напиток, потом вкладывали ему в рот прикуренную сигарету. А счастливчик сидел с выпученными глазами и крепко держал спиннинг. Рыба как бешеная то выпрыгивала на добрый метр из воды, то вновь уходила на глубину, а катер задним ходом шел за рыбой, и как только леса ослабевала, ее осторожно сматывали.

Так продолжалось около часа. Рыбина все приближалась, и двое рыбаков поджидали ее, стоя на корме с остро отточенными баграми.

Невольно вспоминалась повесть «Старик и море». Здесь трое на катере близ Гаваны «боролись» с одной рыбой, да и то в предельном напряжении. А там... Один среди моря, под обжигающими лучами тропического солнца или наедине с холодными мерцающими звездами...

Наконец — победа! Огромная рыбина — на борту. Катер разворачивается и ложится на обратный курс. Нейлоновые нити спиннингов опять натянуты, как струны. Теперь гаванский Малекон слева, а справа бескрайний простор моря. И вдруг вдали я вижу военный корабль. Мой взгляд перехватывает усатый, теперь отдыхающий после победы над рыбой.

— Это янки. Им никак не успокоиться, — хмурится он.

— Что же ему нужно у берегов Кубы?

— Выслеживает своим локатором, — недовольно говорит мулат-моторист.

А веселый молодой спортсмен, которого все почему-то шутливо называют «контро-маэстро», складывает ладони рупором и кричит в сторону военного корабля:

— Эй, янки, чего сюда заглядываешь? Давай лучше соревноваться. Вот, смотри!..— и он показывает ногой на рыбину.

Когда наша лодка подходила к причалу клуба рыбаков, у нас на корме лежало еще три рыбы — также неведомых мне пород, удивительно щедрой расцветки.

На пирсе было оживленно: подводили итоги соревнований. Вездесущие корреспонденты снимали и улов и улыбающихся рекордсменов.

А в это время на большом полированном столе победителей ожидали призы, и среди них возвышался, сверкая на солнце позолотой, главный приз соревнования. На основании его было выгравировано «Trofeo Hemingway». От основания вверх уходили четыре колонки, увенчанные скульптурой извивающейся длинноносой агухи.

Так ежегодно отмечается память о человеке, для которого Куба стала второй родиной и который для Кубы стал ее национальным писателем. Во всех библиотеках острова можно встретить книги писателя на испанском языке. Одну из последних книг, изданных на Кубе,— любимую книгу кубин-

цев «Старик и море» — нам подарил в доме Хемингуэя Роберто Эррера. С обложки смотрит бородатый Хемингуэй с его умными и добрыми глазами.

●

В доме Хемингуэя нас любезно встретил смотритель дома-музея тридцатидвухлетний мулат Ренэ Вилляреаль. К Хемингуэю он пришел мальчиком и двадцать лет жил в доме на правах почти сына. Рассказывая о Хемингуэе, он называет его «папа».

Но главным нашим провожатым был Роберто Эррера, худощавый, среднего роста испанец. До гражданской войны он учился в Мадриде на медицинском факультете. Война помешала ему закончить образование. После поражения республиканской Испании он эмигрировал сюда, на Кубу, однако и здесь на учение не хватало денег. Теперь он заведует большим книжным магазином и только сейчас, когда уже ему за пятьдесят, заканчивает медицинский факультет Гаванского университета. Отмена платы за обучение на острове Свободы наконец-то дает ему возможность осуществить свою мечту — стать врачом.

Эррера входит в дом писателя благоговейно, но привычно — много лет он был секретарем Хемингуэя.

Дом... Одноэтажный, но просторный дом, купленный Хемингуэем в 1940 году, стоит на холме. С террасы вдали за холмами видна Гавана с дымящими трубами фабрик и заводов. Перед домом высятся стройные, белоствольные королевские пальмы, сосны, лавр, огромная африканская «сэйва». Дальше какие-то неведомые кусты с пышными розовыми цветами, большой сад.

Минуя большой медный корабельный колокол, висящий возле двери, входим в дом.

Шесть уютных просторных комнат, где много света, удобно расставлена мебель... Мы обходим их одну за другой, и всюду на стенах — афиши, извещающие о бое быков, звериные шкуры, охотничьи чучела голов. Здесь львы, леопарды, тигры, головы буйволов и длинношеих козуль. Наверно, тех, за которыми Хемингуэй так долго охотился среди «зеленых холмов Африки»...

Ходишь по дому, и тебя не покидает чувство, что хозяин лишь ненадолго уехал в свое очередное путешествие. Но самое живое ощущение присутствия писателя создают книги. Они всюду — на огромных книжных полках и в стенных шкафах, в кабинете, спальне, даже в ванной комнате. Книги по всем вопросам, изо всех стран.

Вспоминаю, что мой коллега Мати Каськ захватил с собой из Таллина маленькую, красиво изданную на эстонском языке книгу «Старик и море». Передаем ее Эррере. Он внимательно, как букинист, осматривает эстонское издание «Старика» и уходит. Через несколько минут появляется с двумя точно такими же книгами, аккуратно завернутыми в целлофан...





Дом Хемингуэя в Сан-Франциско де Пауло

Наш экземпляр мы привезли обратно в Таллин с автографом Эррера...

— А вот,— показывает Роберто,— уникальное издание «Старика».

Огромная, но удивительно легкая книга; она издана для слепых.

— Анастас Иванович Микоян подарил ее, когда был здесь, в гостях у Хемингуэя. А вот и другой его подарок: маленькая модель спутника.

Эррера берет модель и заводит ее ключом. В тишине комнат раздаются мелодичные, так знакомые нам позывные...

Рабочая комната писателя проста, но и здесь шкуры и чучела. Слева, у самой двери, прикрепленная высоко к стене полочка, а на ней — старая пишущая машинка. Под ней на полу кусок шкуры какого-то зверя. Хемингуэй писал стоя и только босиком. Он говорил, что так ему «лучше думается».

Возле кровати на маленьком столике лежат нераспечатанные, очевидно, пришедшие уже после смерти писателя, газеты, письма, журналы. Сверху лежит журнал «Москва».

В ванной комнате — весы, около них стена исписана цифрами, несколько сотен цифр и дат, нанесенных карандашом. Последняя — июль 1960 года. Хозяин систематически проверял свой вес — не нагнал ли лишку...

Мы выходим на террасу. За углом — узкая, крутая лестница. На самом верху башни, на уровне раскидистых крон королевских пальм, просторная комната. В ней письменный стол и снова книги, книги... У одного из широких окон маленький телескоп на треноге — жена писателя Мэри немного занималась астрономией. Наши провожатые рассказывают, что Мэри построила эту башню с рабочим кабинетом в подарок Хемингуэю, но, видимо, комната не пришлась по вкусу писателю: работал он здесь лишь один раз — в день, когда получил этот подарок. Потом Хемингуэй вернулся в свою рабочую комнату, а башню отдал в полное распоряжение кошек — их у него было около тридцати, и Хемингуэй отдавал им немало времени.

Дом американского писателя охраняют солдаты кубинской армии. Притом нередко выполняют и роль гидов, а за порядком следят очень строго. Когда во время киносъемок в доме наш переводчик-кубинец присел на диванчик в гостиной, за окном немедленно появился молоденький солдат с автоматом:

— Поднимитесь, пожалуйста, садиться нельзя! Здесь музей!

Дом и все в нем принадлежит народу, это реликвия сегодняшней Кубы: кубинскому народу завещал Хемингуэй свой дом и сад, библиотеку и катер, свою пишущую машинку и Нобелевскую премию, полученную за повесть «Старик и море».

— Утверждают, что эта повесть — фрагмент какого-то крупного произведения... Вы не знаете?

— Это отрывок из книги о войне, — отвечает Роберто Эррера, — Хемингуэй писал эту книгу здесь, на Кубе, с 1946 года и закончил ее незадолго до смерти. Книга состоит из трех частей: о войне в воздухе, о войне на суше и о войне на море. «Старик и море» — тоже из этой книги, но потом писатель отделил этот кусок от романа и издал отдельной повестью...

После смерти Хемингуэя на Западе было много толков, почему писатель поселился на Кубе. Говорили, что он это сделал, чтобы избежать уплаты налогов в США или чтобы заниматься рыболовством.

— Конечно, все это не так,— говорит Эррера. — Он был достаточно богат и любил свою родину. Что же касается рыбы, то ее он мог ловить в любой стране Европы или Латинской Америки. Но Хемингуэй сказал, что любит Кубу и чувствует себя здесь как дома. И за долгие годы жизни на Кубе он так к ней привык, так полюбил, что в конце концов сам почувствовал себя кубинцем. Ему доставляло удовольствие общение с крестьянами и рыбаками Кубы. Хемингуэй сумел глубоко узнать и понять этих людей. Он был всегда против социальной несправедливости, восхищался кубинской революцией. Когда Анастас Иванович Микоян спросил, как относится писатель к кубинской революции, Хемингуэй ответил, что это первое правительство, достойное Кубы.

Когда после победы революции писатель приехал на Кубу, в аэропорту его встречали друзья. Они пришли с приветственными лозунгами и кубинским знаменем. Это так взволновало Хемингуэя, что он подошел к знамени, взял его в руки и поцеловал. Произошло это так быстро, что фотокорреспонденты не успели снять этот момент. На просьбу снова поцеловать знамя, чтобы они смогли сфотографировать, Хемингуэй ответил, что он не артист кино и что знамя целуют один раз и по-настоящему.

Он остался верен этому знамени навеки. Он стоит на острове Свободы, на маленькой площади, напротив старинной крепости и улыбается в бронзовую бороду, чуть подсвеченную солнцем. Его глаза устремлены вдаль: на гавань, на море...

В. НЕДЕЛИН

Парадоксы Стенли Креймера, или Десять лет спустя

1. Вместо пролога

После 1946 года западногерманский киноартист Курд Юргенс снимался в разных странах Европы и в США более чем в ста картинах. Но мировая его известность связана прежде всего с фильмом «Генерал дьявола».

«Генерал дьявола» снят Хельмутом Койтнером по одноименной пьесе Карла Цукмайера, посвященной памяти участников заговора 20 июля. Написанная в 1946 году, эта пьеса и поныне остается, пожалуй, самым сильным и талантливым из произведений, реабилитирующих гитлеровскую военщину, создающих в угоду реваншизму миф об аристократическом, офицерском «антифашизме» — о рыцарях и мучениках из гитлеровского вермахта.

Герой пьесы — генерал Харрас — был списан Цукмайером с известного немецкого аса генерала Эрнста Удета, одного из руководителей геринговского Люфтваффе, который погиб летом 1941 года. Обстоятельства этой гибели не оставляют сомнений в том, что Удета попросту «убрали»: генерал не делал тайны из своего критического отношения к Гитлеру и его клике, и популярность его в армии начинала казаться опасной. Харрас — живое воплощение самого духа милитаристской антигитлеровской фронды: он резко противопоставлен гитлеровской камарилье, но... лишь как яркая, щедро одаренная личность — тусклой бездарности, как живой, смелый человек, остроумный вольнодумец — погрязшим в интригах канцелярским крысам, затвердившим, точно попугаи, трескучую нацистскую фразеологию; он глубоко презирает весь этот озверевший, зазнавшийся сброд, но... как истинный аристократ — распоясавшуюся чернь, крикливых выскочек и недоучек, как настоящий солдат — штафирок, не нюхавших пороха, как джентльмен — грязных подонков, шкурников, мародеров.

Он и живет, ни в чем не поступаясь широтой своей натуры, не проявляя осмотрительности ни в высказываниях, ни в знакомствах — что поделаешь, если смелых, интересных людей в этом оскудевшем стоящими людьми «третьем рейхе» можно найти только среди опальных и политически неблагонадежных? И будь то страдающий за веру католик, врач ли еврей, бедствующий художник из «левых» или скрывающийся коммунист — каждому из них, стоит им только попасть в беду, Харрас тотчас же, не задумываясь, протягивает свою железную руку.

Но что же тогда могло заставить его все-таки пойти за Гитлером, стать «генералом дьявола»?

Харрас продал душу этому «дьяволу» потому, что тот искусил его, солдата и милитариста до мозга костей, пообещав ему и ему подобным войну, какой еще свет не видал. И бывший ефрейтор не обманул этого нового Фауста в генеральском мундире: Харрас-пилот и военачальник, Харрас — искатель приключений, любитель острых эмоций — получил свое сполна, ему не на что жаловаться. Таким образом, с точки зрения антифашистской, все расхождения Харраса с нацизмом и лично с Гитлером, как ни эффектно они обработаны Цукмайером, теряют сколько-либо принципиальный смысл. Но зато гибель Харраса — это не только апофеоз прусской фашистской военщины, но и весьма недвусмысленная попытка опорочить истинных борцов Сопротивления, антифашистского подполья.

На одном из авиационных заводов, состоящих под началом Харраса, установлены акты саботажа, и он должен выявить преступников или заплатить головой сам. Виновные раскрыты, один за другим проходят они перед генералом: и он не выдает их, бестрепетно и, пожалуй, даже не без доли лукавой мудрости — свое пожил, дальше начнется старость, что уже неинтересно, кроме того, фигурой он стал в «третьем рейхе» настолько одиозной, что головы ему, скорее всего, так или иначе не сносить, да и стоит ли ждать конца этой войны которая явно клонится к тому, что его потянут к ответу заодно со всей этой камарильей, от которой его с души воротит? Он идет навстречу гибели. И дело должно представиться зрителю так: военщина, «обессмертившая себя» 20 июля, гибнет, рыцарски жертвуя собой, а антифашистское подполье остается, спрятавшись за ее широкую спину, предоставив ей расплачиваться за свои дела...

Вот этого-то блестящего ландскнехта, великолепную, но, по существу, подставную фигуру, которая должна послужить реабилитации нацистской военщины и, косвенно, — самого нацизма, и сыграл Юргенс в «Генерале дьявола». Сыграл с той полнотой самоотдачи, за которой угадывается подлинная влюбленность, и не только чисто актерская — в яркую роль, но и человеческая. Больше того, части-

ца Харраса как бы войдет в Юргенса, он унесет ее с собой из «Генерала дьявола», она станет его личной темой, которая будет затем постоянно звучать во многих его ролях.

Тысячи любителей кино на Западе осведомлены о мельчайших подробностях жизни Юргенса, о размерах его гонораров, о вкусах актера, обстоятельствах всех его разводов и женитьб. Но лишь очень немногие знают об одном эпизоде в его прошлом.

В 1939 году молодой, только что блестяще дебютировавший в кино актер был выдвинут Эмилем Яннингсом как ведущий исполнитель в военно-пропагандистских фильмах, программу которых намечал лично Геббельс. В условиях «третьего рейха» это отличие было равносильно приказу: уклониться означало попасть в список политически неблагонадежных, что пахло уже не просто волчьим билетом, а концлагерем.

И все-таки артист отказался наотрез и ушел из кино, вернулся в которое только после падения «третьего рейха».

Вернулся, чтобы вскоре прославиться далеко за пределами Западной Германии... в роли генерала Харраса.

Центральной фигурой на процессе, о котором рассказывает фильм «Суд в Нюрнберге», поставленный Стенли Креймером по сценарию Эбби Манна, становится персонаж, во многом родственный генералу Харрасу: тоже личность незаурядная, яркая, тоже человек большого личного обаяния, он, как и герой фильма Койтнера, заключил такую же точно сделку с «дьяволом» — стал его прокурором. И он тоже, став «прокурором дьявола», думал, подобно генералу Харрасу, остаться верным принципам личной чести, кодексу джентльмена. Ему, в отличие от Харраса, которому и тут не изменило его счастье «последнего вольного кондотьера», не посчастливилось самому закончить расчеты с «дьяволом» до того, как его потребуют к ответу за их сделку, — он пережил падение «коричневой империи» и предстает перед судом, которому должен дать отчет в том, что служил Гитлеру, фашизму. И суд над ним честен и суров, приговор справедлив и беспощаден.

Главная премьера фильма состоялась — на этом особо настаивал Креймер — в Берлине. Но фильм не менее актуален и для сегодняшней Америки. «Такие фильмы должны выходить каждый год», — подчеркивал в своем интервью исполнитель одной из главных ролей в «Суде в Нюрнберге» Ричард Уидмарк. Америка не имеет права забывать о делах немецкого фашизма, говорил актер, потому что иначе «это может повториться снова». А в сегодняшней Америке угроза фашизма более чем реальна. И фильм Креймера убедительнейшим образом свидетельствует, как опасны всяческие заблуждения и любые иллюзии насчет сущности фашизма, как страшны последствия сделок с ним, куда приводит нейтрализм и как беспочвенны надежды остаться непричастными к преступлениям фашистов у тех, кто, не приемля фашизма, хочет вместе с тем остаться в стороне от борьбы с ним.

Фильм Креймера напоминает: фашизм — это не только насилие, кровь, надругательства над человечностью, попирание всех человеческих прав, но и «великая ложь», отравляющая сознание людей, парализующая в людях чувство личной ответственности, способность мыслить самостоятельно, извращающая их понятия и о себе и об окружающем их мире.

Все это сказано в фильме убедительно, веско, горячо, и зритель почувствует гнев, ненависть, презрение к соучастникам преступлений фашизма. Но он не раз испытает и чувство глубокой горечи от слабости, малодушия, от игры в прятки с самими собой людей честных, справедливых, гуманных, но не нашедших в себе сил бороться с фашизмом, не искавших или не нашедших путей к этой борьбе или оставшихся равнодушными, упорно закрывавших глаза на происходящее у самых дверей их домов, с соседями, близкими, родными.

И вместе с тем этот сильный, подлинно антифашистский по духу фильм, будоражащий своей встревоженностью за судьбу демократии, справедливости, человечности уже не во вчерашнем, а в сегодняшнем мире, таит в себе немало невыболевших сомнений, нерешенных вопросов, которые встают неотвратимо, но от ответа на которые — мы это почувствуем неоднократно — создатели фильма словно стремятся уйти.

...С темного, пустого экрана под яростный барабанный бой гремит веселая солдатская песня, ее все при той же зловеще черной пустоте экрана сменяет вторая, третья. Так начинается «Суд в Нюрнберге». Затем эта интродукция несколько раз повторится уже как интерлюдия между частями фильма, а в самом конце станет как бы его послесловием. Бьют барабаны, весело, в такт чеканному шагу колонн звучит песня — словно из мрака вчерашней ночи над Германией, над Европой, из небытия горланит во всю глотку сама прусская казарма, пропахшая карболкой и шнапсом, хлынувшая на экран и шагающая по нему побатальонно, железными незримыми шеренгами — призраками, в которых все один к одному, дюжие, свирепые, безликие, радостно идущие покорять народы, бездумно умирать за фюрера.

Так возникает в фильме неотступно следующий по пятам за ходом всего процесса призрак поверженного «третьего рейха».

2

Это фильм об одном из так называемых «малых» Нюрнбергских процессов 1948—1949 годов, на которых перед американским судом прошли гитлеровские военные, руководители гестапо и СС, главные представители администрации лагерей смерти, врачи, промышленники. «Суд в Нюрнберге» посвящен, пожалуй, самому сложному из них — процессу юристов, возглавлявших судопроизводство нацистской Германии.

Спенсеру Треси досталась в этой картине роль чрезвычайно ответственная. Председательствующий, судья Хейвуд, как бы совесть всего этого процесса: не только беспристрастно справедливый вершитель правосудия, но и человек, потрясенный увиденным здесь, зорко вглядывающийся в лица обвиняемых, вникая в сущность той человеческой альтернативы, которая вставала перед каждым из них, когда они решили идти путем, приведшим их сюда, на скамью подсудимых.

За свою долгую жизнь он весьма скромно преуспел на судебном поприще, этот провинциальный судья Дэн Хейвуд. Но в самой его независимой скромности зритель сразу же ощущает особую добротность, надежность. Ведь в блеске самых громких судебных карьер по большей части отсвечивают и мутноватые, сомнительные блики случайности, погони за удачей, искусства самоутверждения, «работы на зрителя». А в Хейвуде все стопроцентно, все из одного куска. И этот простецки держащийся, сердечный старик — кремень и совсем не простак, не честная посредственность: глубокий, независимо мыслящий ум, искушенный сердцевед, умеющий помалкивать и не выставлять свою проницательность напоказ.

И когда мы видим, как Хейвуд в своей черной мантии, нахохлившись, сидит, словно старый, мудрый ворон, в зале суда, как властно, с каким уверенным изяществом ведет весь этот трудный, мучительный процесс, мы понимаем: правосудие в надежных руках.

Единое по своему составу и содержанию дело немецких юристов фактически слушается как бы одновременно в двух инстанциях, ибо суд в этом фильме, по существу, не совпадает с собственно процессом — первый приподнят над вторым, который превращается лишь как бы в своего рода подмостки первого. Потому что процесс сам по себе сравнительно прост—для приговора достаточно установления фактов, за чем дело не станет. Суд же обращен к иным, более чутким, менее формальным и более подверженным сомнениям и колебаниям инстанциям — непосредственно к эмоциям, нравственному чувству, к психологии зрителя.

Этого не понимает или это попросту игнорирует полковник Лоусон. Обвинитель. Главный герой собственно процесса.

Ричард Уидмарк получил известность в кино главным образом как исполнитель ролей именно таких американских военных — честных, прямодушных, бесстрашных. Таков и Тэд Лоусон — мускулистый, со статью спортсмена, с умными, глубоко сидящими зоркими глазами, он, еще вчера окопник, боевой командир, и сегодня, на этом процессе, все еще больше солдат, чем юрист. Он обвиняет именем священной войны, фронта, именем Дахау, куда ворвался первым со своей частью, именем тысяч, ради спасения которых от фашизма шел под пули. И как обвинитель, он беспощаден — для него эта война не окончена, пока виновные не понесли возмездия, пока фашизм не вырван с корнем.

Потому-то этот железный человек знать ничего не хочет о том, что ситуация в мире резко изменилась, что тем временем уже развязана новая, «холодная» война, что его начальники хотят иметь в нем не грозного обвинителя, а тонкого дипломата, который приведет этот процесс если и не к оправданию подсудимых, то все же к искусному судебному компромиссу: вчерашний враг завтра станет союзником, и тяжелый приговор на этом процессе просто недопустим. Лоусон же протестует: почти до самого конца процесса он не хочет, не может с этим примириться. Справедливость должна восторжествовать — иначе чего же ради велась война? И он не церемонится, рубит сплеча, и каждый его новый свидетель — уже не доказательство, а приговор.

Вот Рудольф Петерсен. Пекарь. Простой, немудрящий парень. Когда-то, накануне прихода Гитлера к власти, он и его братья как следует вздули штурмовиков, ворвавшихся к ним в дом. Его запомнили, и первая же случайная встреча с одним из этих громил оказалась роковой для девятнадцатилетнего Петерсена: его подвели под уже действовавший к тому времени закон о стерилизации «социально неполноценных».

Эта коротенькая эпизодическая роль сыграна Монтгомери Клифтом. Простой, почти слишком простой текст роли; растерянный, послушный — раз надо, значит надо... — полный все более растущего ужаса и смятения рассказ о том, как его направили в «больницу», страшные обрывы фраз, умолчания... Что было после? А вот то, что перед нами — конченый человек, задутая ветром свечка, которая вдруг снова было на минуту робко вспыхнула здесь, перед судом, жалкая, детски беспомощная попытка хоть на миг выпрямиться.

...Ирен Гофман. Свидетельница по процессу Лемана Фельденштейна, еврея, которого судили по

подозрению в связи с немкой. С Ирен Гофман. Их судили в этом же зале те самые, кто сейчас на скамье подсудимых. Фельденштейна казнили, ее бросили в концлагерь.

На экране — больная, порядком одряхлевшая женщина, она выглядела бы на все пятьдесят, если бы на лице у нее не проступали не до конца еще стертые черты того обманчиво инфантильного типа женского лица, который в нормальных условиях долго сохраняет кажущуюся молодость. Ей еще нет и тридцати. А отнюдь не сентиментальный, перевидавший в зале суда всякое, судья Хейвуд обронит в конце фильма: «А ведь когда-то ей и вправду было шестнадцать...»

И кажется, в это действительно невозможно поверить, невозможно вызвать на этот суд призрак ее загубленной молодости, шестнадцатилетнюю девочку, которая стояла здесь перед гогочущим сбродом, «сливками» национал-социалистской партии, собравшимися на сенсационный процесс, стояла обмерев от ужаса, позора, полной беззащитности, но так и не сломленная, не предавшая своего друга, не поступившаяся правдой. Но зритель — оговариваю, я имею в виду главным образом зрителя-американца,— видит этот призрак воочию. В том ему помогает режиссер, избравший на роль Ирен Гофман актрису Джуди Гарланд.

Появление Джуди Гарланд в фильме Креймера— это встреча со зрителем после примерно десятилетней разлуки: тогда актриса ушла в самом зените своей славы с экрана, на котором добрый десяток лет оставалась одной из самых блистательных звезд, когда-либо подвизавшихся в американском кино на амплуа «музыкальных инженю». Она была кумиром всей Америки, и зритель, конечно, не мог забыть ее. Да и те, кто не видели Джуди Гарланд в ее прежних картинах, знали ее прежнюю героиню по песенкам Джуди Гарланд — самой популярной эстрадной певицы США. Встреча с новой Джуди Гарланд не могла не стать для зрителя горькой, жестокой, разочаровывающей,— глядя на болезненно огрузневшую, немолодую, некрасивую женщину на экране, зритель не может не вспоминать Джуди Гарланд давних лет, свою прежнюю любимицу-инженю, ее звонкие, беспечные, забавно стилизованные песенки, и это невольное, неизбежное сопоставление действует как своего рода шок.

Но для фильма в данном случае того только и нужно. Ибо незаметно для зрителя его внутренний протест, нежелание мириться с новой, пока еще чужой для него Джуди Гарланд накладывается на его отношение к создаваемому актрисой образу. А отсюда — отождествление: подмена представления о шестнадцатилетней Ирен Гофман, которую зритель ни разу в глаза не видел, образом прежней Джуди Гарланд. И вот давно уже сошедшая с экрана беззаботная инженю с ее лукаво-невинными, чуть манерными песенками становится как бы дополнительным свидетелем обвинения на этом процессе.

Так развертывается процесс. Но суд проходит гораздо сложней.

3

На скамье подсудимых четверо.

Эмиль Ханн. Этот понятен сразу, стоит взглянуть на его порочную лисью физиономию, на глаза со злобным, липким взглядом маньяка, садиста, на судорожно-пренебрежительно перекошенный рот; стоит услышать, как он желчно огрызается: фашист до мозга костей, наци-фанатик, попросту какая-то безобразная обмолвка человеческой природы Юркий, по виду благодушно-плутоватый Фридрих Хоффштеттер; благообразный, с напыщенно постной физиономией проповедника Вернер Ламмпе — они и того проще: чиновные проходимцы, карьеристы, стяжатели, которые отца родного продадут. Четвертый же... И тут зритель словно с разбегу налетает на стенку. Ибо перед нами главный из подсудимых. Бывший министр юстиции в «третьем рейхе».

Эрнст Яннинг.

Эта роль — центральная в фильме — развернута как бы в двух актах, первый из которых можно назвать «молчанием Яннинга», второй — «речью Яннинга» (короткие реплики в паре промежуточных эпизодов дают лишь какие-то мелкие дополнительные штришки). Но именно первый из них — трагедия, второй же при всем своем бурном, самоистязающем напряжении — лишь драма, и вся роль в целом решается в первом и притом почти сразу же, как только в кадр с появлением обвиняемых в зале суда входит лицо Яннинга — лицо Берта Ланкастера.

Самое значительное во всем этом фильме.

И совсем не потому, что это на редкость красивое, благородное, мужественное лицо мыслителя. Дело в другом: это как бы окаменевшее воплощение неизбывного, разрушительного напряжения целой трагедии — столько страдания и отрешенной ото всего мирского скорби застыло на этом до ужаса неподвижном уже не лице — лике роденовского ваяния.

Да, Яннинг виновен не меньше — больше, чем трое остальных: ему было больше дано, он больше сделал для фашистского режима, и его причастность к самым страшным и подлым преступлениям немецкого фашизма доказана бесспорно, неопровержимо. Но все-таки... на экране по-прежнему остается это лицо-трагедия, которое кажется ничего общего

не имеющим не только с Ханном, с Хоффштеттером, с Ламппе, но и с тем Яннингом, о преступлениях которого идет речь на процессе. У того Яннинга не может быть такого лица, страдание, написанное на котором, так сказать, почти надлично — словно оно отражает потрясение уже не одной души человеческой, а человеческого духа. Трагическая остраненность Яннинга, его замкнутость в почти мученическом самосозерцании резко обособляют его в зале суда, проводя некий невидимый, но совершенно отчетливый для зрителя водораздел между его внутренней драмой и всем этим процессом.

Исключительно одаренный человек, юрист с мировым именем, он в то же время, по мере того как проясняется вся его история, предстает в фильме как человек чести, долга, джентльмен в самом лучшем смысле слова. Его не запугаешь, не купишь. Когда Гитлер, в то время уже диктатор, перед волей которого, казалось, склонилось все в Германии, на одном из приемов позволил себе ухаживать за женой министра юстиции развязней, чем допускают светские приличия, Яннинг, не задумываясь, одернул его, резко, при всех поставив всесильного канцлера на место, как зарвавшегося выскочку. И за этим угадывается не только самоуверенность представителя «касты господ», но и сила мужественного характера, человек, не поступающийся своим достоинством и принципами ни перед кем и ни перед чем.

Но Яннинг все-таки стал фашистом, и при всех его личных достоинствах, он один из тех, кто привел Гитлера к власти и служил ему верой и правдой до самого конца. И если принять намечающуюся таким образом логику судьбы Яннинга, то скрытый смысл всей его драмы окажется в том, что высокие принципы привели к нацизму безупречно порядочного Яннинга с такой же железной последовательностью, как проходимцев Хоффштеттера и Ламппе их продажность и карьеризм, как жестокость, жажда самоутверждения — Ханна. И исподволь — вначале очень подспудно, в разбор уже не дела, а дилеммы Яннинга — вкрадывается версия: Яннинг — жертва фашизма, Яннинг — обманутый фашизмом. И чем отчетливее, детальней обозначается на суде личная ситуация Яннинга, тем ощутимей оттесняет его драма зрителя к той подчас невообразимой путанице, к тем в иных случаях крайне болезненным противоречиям и мучительнейшим сомнениям, которые так явственно обозначились в осмыслении проблемы виновности пособников фашизма, их ответственности многими буржуазными художниками, философами, социологами, выступающими как противники фашизма, но с позиций буржуазного гуманизма, буржуазной философии, буржуазной этики и психологии. И если аргументация, так сказать, официальной защиты фашизма со времен «Большого Нюрнберга» вплоть до дела Эйхмана остается неизменной, то в теориях буржуазных противников фашизма возникло за тот же период столько разных «но», что подчас самое обличение ими фашизма ослабляется настолько, что приговор, если до него доходит, оказывается у них сплошь и рядом обращенным чуть ли не вспять, на себя.

Так, герой романа английского писателя-экзистенциалиста Энтони Уэста «Темной ночью» известный юрист Джон Уоллис, побывавший в Германии после ее поражения и сыгравший видную роль в процессе над военными преступниками, вскоре после этого приходит к самоубийству — гитлеровский генерал фон Кенельм, которого он по долгу судьи не мог не приговорить к смерти, на процессе очаровал его, поразил блеском личности, благородством. Более того, богато одаренная, цельная натура, доблестный солдат, фон Кенельм, державшийся на суде с великолепным равнодушием к своей участи, обличающей истинно джентльменское умение «красиво проигрывать» с холодно снисходительной к своим судьям корректностью, фон Кенельм с его сверкающим юмором философа, сознающего преходящесть всего сущего в мире, после суда представляется своему судье блистательным воплощением всех несбывшихся надежд и чаяний самого Уоллиса. Каждый из нас, с горечью рассуждает Уоллис, втайне создает для себя некий образ героя, предназначенный, так сказать, лишь для личного созерцания, сокровенное воплощение нашего «идеального я», до которого нам хотелось бы, но не дано дотянуться, и поэтому, если мы встречаем в жизни живое подобие этого своего «идеального я», мы из жгучей зависти, в которой у нас не хватает мужества признаться даже самим себе, стремимся, сами того не сознавая, дискредитировать это удавшееся воплощение нашего идеала, опорочить его, мстим ему за то, что сами не смогли быть такими же. Мстим тем беспощадней, злей, чем больше мы тянулись к этому «идеальному я», чем меньше к нему приблизились. И если говорить без утаек, размышляет герой романа Уэста, то ведь смертельный приговор фон Кенельму его заставили вынести не преступления генерала, а, скорее, зависть, мучительное сознание собственной неполноценности, бездарно прожитой жизни — чувства, разбуженные всматриванием в фон Кенельма, оказавшимся для Уоллиса слишком пристальным, роковым: приговаривая генерала к смерти, подводит итог Уоллис, он убивал свое «лучшее я», до которого сам не сумел дорасти, а после этого, решает он, жить уже невозможно.

Вся эта мистика романа Уэста — порождение типично экзистенциалистской софистики, в общем чуждой трезвому рационалисту Креймеру. Но какая-то скрытая рефлексия все же явно дает себя знать в его отношении к драме Яннинга. Ведь Яннинг в зале суда — это, если вглядеться в него достаточно внимательно, человек, с которым, по существу, и так все кончено, и вы ясно чувствуете: это уже не тот Яннинг, что был. Сегодняшний Яннинг — фигура глубоко трагическая. А трагедия, как известно, уже в самом своем грозном свершении несет искупление трагической вины, и лицо Яннинга, его безучастность к процессу, к своей судьбе, кажется, уже не оставляют сомнений, что внутренне он уже прошел ту развязку, тот «финал пятого акта», после которого все расчеты персонажа трагедийного действа со своей виной уже могут быть признаны произведенными — здесь творцы трагедий обычно ставили слово «конец», полагая после этого обращение в любые другие инстанции излишним. Но правомерна ли в данном случае сама такая постановка в принципе?

Комментируя проходивший в 1946 году в Париже процесс предателя и одного из палачей Франции Пьера Лаваля, Симона де Бовуар, которую никак нельзя было заподозрить в сочувствии этому подлецу, высказала тем не менее по поводу его дела парадокс, который не мог не вызвать недоумения у многих. Больной, буквально раздавленный нерассуждающим, животным страхом старик на скамье подсудимых, эта жалкая человеческая развалина, рассуждала писательница, уж не тот Лаваль, не знающий удержу карьерист, политический проходимец, опасный своей бешеной энергией, напористостью, изощренным интриганством, не тот Лаваль, злобный, мстительный, запятнанный кровью многих жертв властолюбец, творивший все подлые, грязные преступления, которые разбираются на процессе. Сегодняшний Лаваль, писала Симона де Бовуар, уже не смог бы сделать всех этих преступлений, и, стало быть, тот Лаваль, которого следует судить, попросту ушел от расплаты, сгинул в небытии, подсунув трибуналу вместо себя вот эту ни на что не пригодную рухлядь. И потому, заключала она, настоящему правосудию на этом процессе, по существу, не дано свершиться, ибо судят на нем «не того», и этот Лаваль тем самым превращается, так сказать, в чисто ритуальную жертву, в некое абстрактное, чисто символическое олицетворение преступника, ставшего фактически недоступным суду... Этот парадокс талантливой писательницы-философа изощрен настолько, что само понятие правосудия становится невозможным, абсурдным, оборачивается фарсом. Кому же тогда, спрашивается, и зачем нужна подобная игра в правосудие?

Экзистенциализм отвечает: она нужна победителю, ибо только с помощью такого рода фарсов победитель и может почувствовать себя победителем. Потому что, согласно истолкованию экзистенциалистов, правое дело является и остается правым лишь в своем противостоянии превосходящим его силам зла, неправды, насилия; побеждая же, оно с фатальной неизбежностью в тот же самый миг, так сказать, совершенно автоматически «изживает» свою правоту, которая по экзистенциалистской этике зиждется лишь на «нравственном преимуществе слабейшего». Такова, утверждают экзистенциалисты, единственно последовательная внутренняя логика его позиции — связывать торжество правого дела, за которое он боролся, с возмездием носителю зла, против которого он восставал. А так как — следует отсюда заключение — привлечение к ответу разгромленного врага не может ни по совести, ни по справедливости служить возвеличению победившего правого дела, то победителю остается лишь одно: отождествить поверженного врага с призраком вчерашнего могущественного, страшного. Этот призрак становится необходим победителю, победитель —«вечная нравственная драма» всех победителей, вещают проповедники экзистанса,—становится сам пленником этого призрака

Та же мысль, хотя и без изысканной зауми экзистенциалистских дефиниций, повторена в фильме одним из защитников Яннинга, которых у него фактически двое. Один выступает на процессе, другой—ведет сугубо частные беседы с судьей Хейвудом, знакомя его в промежутках между заседаниями с жизнью лежащего в развалинах Нюрнберга, с его интимными уголками, с непритязательным бытом потерпевших кораблекрушение, исподволь пытающихся начать жизнь сначала.

4

Официальный защитник на этом процессе, Рольфе, не может с самого же начала не вызвать сопоставления с Робертом Серватиусом, «защитником национал-социалистской партии» на процессе главных военных преступников и на процессе Эйхмана: те же метод защиты и аргументация, точно та же тактика. Но стиль Рольфе иной. Меньше казуистики и изощреннейшего крючкотворства, больше «чистого драматизма», публицистики.

С точки зрения Лоусона, все это вздор, сугубо адвокатская литературщина, попросту комедия, и зритель не раз перехватит иронический взгляд прокурора в сторону защитника: позер! актеришка! шулер! Ошибка. Суровый и беспощадный, как сама правда, обвинитель просто недооценивает опасности партии, которую ведет Рольфе, и, всецело по-

глощенный борьбой только за приговор, слишком легко поддается своему пренебрежению к защитнику.

И не замечает, как, по существу, уже полностью выиграв процесс, фактически почти отдает своему оппоненту Яннинга именно таким, каким тот и нужен Рольфе.

Потому что, принимая на себя защиту, такой талантливый и, несмотря на свою молодость, искушенный юрист, как доктор Рольфе, яснее чем любой другой, представляет себе всю невозможность отстоять дело. Вопрос может стоять лишь о том, как оно прозвучит, что значит — придет ли Яннинг к финалу внутренне разгромленным, чисто по-человечески разбитым по всем пунктам, или ему, Рольфе, удастся несмотря ни на что отстоять личные принципы Яннинга, правоту его внутренней позиции. И тогда тот пройдет по суду приговоренным, но непобежденным, как жертва и мученик рока, истории, поражения Германии, беспощадности победителей... всего чего угодно, но жертва, только жертва, а не преступник.

Вся эта мистерия рассчитана на аудиторию за стенами суда и прежде всего, разумеется, на тех немцев, которые в разгроме немецкого фашизма видят не столько освобождение, сколько поражение Германии, которые не хотят или еще не научились не отождествлять нацизм с Германией, с немецким народом. Она предназначена для тех немцев, кто, внутренне еще не разоружившись, уже колеблется, и внутреннему освобождению которых от химер «третьего рейха» успех Рольфе, хотя бы частичный, только помешает. Короче, субъективные установки Рольфе можно дифференцировать так или иначе: чисто по-человечески он в этом плане остается в фильме непроясненным,— фактически же он работает в зале суда на реваншизм, который в это время еще только-только нарождается где-то в подполье, пока, скорее, только умонастроение, не выбродившее еще в организованное движение, и которому поэтому именно сейчас больше, чем когда-либо, нужны свои герои и мученики, нужна своя легенда.

Этим и определяется внутренняя тема Рольфе, и он прекрасно понимает, как на этом суде важна поэтому не только юридически эффективная система контрдоводов и полемика по собственно процедуре, но и образ самого защитника, его интонация, поза, живая реакция на все перипетии процесса.

Перед исполнителем этой роли Максимилианом Шеллом поставлена задача чрезвычайно сложная: создать образ адвоката, способного импонировать аудитории, настроенной враждебно, резко критически, аудитории, которую ему не переубедить, ибо факты, воздействие которых он должен пытаться ослабить, сильнее его, и люди, смотрящие на Рольфе из зала суда с осуждением — значит, и ты такой же, как эти, на скамье подсудимых?...— и недоверием, как на человека, пытающегося доказать, что черное есть белое, эти люди правы. Максимилиану Шеллу удается — задача нелегкая! — заставить зрителя отдать должное решимости Рольфе биться за своих подзащитных до конца, внушить зрителю уверенность: Рольфе — не авантюрист, не продажная душонка, он не из тех, кто будет служить и нашим и вашим.

И зритель имеет возможность в полной мере оценить и высочайший уровень профессионального мастерства Рольфе, и его одаренность, и личное обаяние. Но тем яснее обреченность защиты на этом суде, тем очевидней, на каком тонком льду строится все ее здание.

И все-таки Рольфе по-настоящему опасен в зале суда. Не столько как адвокат. Гораздо более как человек, получающий здесь трибуну, с которой сомнение в правомерности этого суда может прозвучать драматически, так что оно западет в душу не одному из слушающих его. Ведь обращаясь к суду, к прессе, к представителям общественности странпобедительниц, Рольфе, как защитник, апеллирует в их лице не к убежденным антифашистам, а к людям, которые были вынуждены выступить против фашизма, он взывает к ним, как к некой третейской инстанции, которая должна рассудить тяжбу его подзащитных с антифашистами вроде Лоусона. Он не может на этом процессе сказать такой вещи прямо, но он упорно внушает им: Лоусон — это фанатик, опасный экстремист, вы же не можете этого не чувствовать сами, так вглядитесь же в тех, кого вы судите, повнимательней и поймите наконец — они ничем не отличаются от вас, они вам ближе по духу, чем лоусоны, вникните в их психологию, и вы увидите, что вы сами в подобных обстоятельствах рассуждали бы и действовали точно так же, как они. А ведь подобные обстоятельства — дает им понять Рольфе — еще вполне могут повториться... «Сегодня вы выносите приговор мне! Завтра большевики вынесут приговор вам!» — выкрикнет Ханн своим судьям в конце фильма. Рольфе же внушает судьям и присутствующим в зале суда ту же мысль осторожно, тонко, не называя вещи своими именами, апеллируя к классовой солидарности своих слушателей с Яннингом, исподволь заставляя их переживать на суде его драму как нечто не совсем чуждое себе. И для этих слушателей — а такие есть не только в зале суда, но и на судейских местах — драма Яннинга прозвучит именно так, как это нужно Рольфе.

Но на каком-то этапе между драмой Яннинга и линией защиты вдруг возникнет глубокая расще-

лина, Яннинг и его защитник встанут лицом к лицу как противники, Рольфе окажется вынужденным защищать «Яннинга против Яннинга», и сама драма Яннинга начнет, казалось бы, приобретать совершенно новый смысл.

Отстаивая своих подзащитных, Рольфе должен вступать в поединок и с обвинителем и со свидетелями обвинения. И второе фактически становится для него западней. Не только потому, что показания тех, кто стал жертвой его подзащитных, обличают, жгут, клеймят, но и потому, что сама логика позиции Рольфе, защитника судей-фашистов, неотвратимо ведет к тому, что он фактически должен защищать и самый суд нацистской Германии. И тут Рольфе, сам того не замечая, оказывается вынужденным на перекрестном допросе свидетеля повторять всю ту процедуру истязания, надругательства, которую тому пришлось пережить на фашистском суде. Допрашивая Ирен Гофман, блестящий, рафинированно интеллигентный Рольфе, апеллирующий к гуманизму судей, вдруг словно забывается и становится как бы двойником Ханна, но не теперешнего, на скамье подсудимых, а Ханна, каким тот был на процессе Фельденштейна — допрос свидетельницы обвинения адвокатом начинает повторять суд над ней, словно ей снова только шестнадцать, словно все эти прошедшие годы были лишь сном: перед ней опять лицо изувера, те же безжалостные, подлые вопросы, тот же крик на нее, точно она преступница, тварь, не заслуживающая человеческого обращения, и словно ее снова швырнут в тюрьму. Вот тогда-то Яннинг и восстает против своего защитника и требует слова...

Совершенно иначе ведет защиту Яннинга фрау Бертхольт. Вдова одного из главных военных преступников, генерала, казненного после Нюрнбергского процесса.

Нужно заметить, что в свое время вся американская печать проявила резко повышенный интерес к женам военных преступников — они проходили по ее страницам в ореоле героинь, мучениц, как образец женской верности, самопожертвования. Мы узнаем, что сенсацию в США делает и история упорной борьбы, которую вела в дни «Большого Нюрнберга» фрау Бертхольт, добиваясь для мужа замены позорной смерти в петле — расстрелом.

Но сама фрау Бертхольт, какой она предстает в исполнении Марлен Дитрих, отнюдь не похожа на кричащие портреты американского «паблисити». Скромная, интеллигентная, простая, воплощение сдержанности, изящества, глубокой искренности, она предстает перед судьей Хейвудом как живой укор жестокости и несправедливости победителей, и ее тема сливается с мотивами разрушенного Нюрнберга, с печальной мелодией солдатской песенки «Лили Марлен», этой сентиментальной элегии немецкой казармы.

Фрау Бертхольт — одна из представительниц той принадлежавшей к «высшему обществу» рафинированной немецкой интеллигенции, которая, сохранив и при фашизме свое привилегированное положение, не желала смешиваться с новой, нацистской элитой «третьего рейха», в которой ей претила вульгарность, самомнение выскочек, отсутствие понятия о хорошем тоне, невежество. Чрезвычайно скептически относилась часть этой патрицианской интеллигенции и к официальному курсу на «национальное оздоровление» немецкой культуры, проводившемуся в гитлеровской Германии. Критицизм этих великосветских интеллектуалов был обусловлен главным образом их недовольством убогим уровнем немецкой культуры в дни «III империи»; ее примитивностью, провинциализмом, засильем в ней посредственности. Ни к Сопротивлению, ни к борьбе за немецкую культуру вся эта салонно-эстетская оппозиция, по существу, не имела ни малейшего отношения, что, однако, не помешало этим великосветским «оппозиционерам» после падения Гитлера вообразить себя мучениками, записать себя чуть ли не в герои. Но если они впоследствии уподобляли себя в дни «третьего рейха» французским аристократам в Консьержери во времена якобинского террора, то не просто из пристрастия к эффектным параллелям. За такого рода уподоблениями кроется концепция, резко извращающая сущность фашизма: гнилая теорийка, объясняющая фашизм как «революцию черни», «восстание улицы», как захват власти низами общества, «диктатуру масс». Понятно, что в свете такого истолкования бертхольты и яннинги должны предстать уже не как прямые соучастники преступлений фашизма, а почти как спасители отечества, оставшиеся на своем посту, продолжая неуклонно выполнять свой долг в дни, когда Германия оказалась во власти массового безумия. И эта тема, сопровождающая образ фрау Бертхольт, не получает в фильме достаточно критичной оценки.

В суждении фрау Бертхольт о постигшем ее все предвзято, все замкнуто в кругу ложных представлений о фашизме и о роли бертхольтов и яннингов в трагедии Германии — в ней есть напоенная горечью покорность перед неизбежностью суда над Бертхольтом и Яннингом, но мысль о справедливости этого суда для нее неприемлема. Ибо она непоколебимо убеждена: на суде бертхольты и яннинги не отвечают за свои преступления или соучастие в преступлениях против Германии, против человечества, а расплачиваются лишь за самый факт поражения Германии. Здесь нет и не может быть преступников и судей, утверждает фрау Бертхольт, здесь только вечная коллизия победителей и побежденных,

сводящаяся к древнему, как мир, «Vae Victis!». Трагедии побежденных, безнадежно констатирует она, извечно недоступны пониманию победителей. Но в чем же эта трагедия бертхольтов и яннингов? В незнании, отвечает фрау Бертхольт.

«В незнании» всего того, что творилось в застенках гестапо, за колючей проволокой Дахау и Бухенвальда? Но ведь подобная версия может казаться убедительной только таким не ведавшим грубой жизни фрау Бертхольт, да и то лишь потому, что они и после падения нацизма продолжают свою игру в прятки — с жизнью, с самими собой. Ведь смириться с тем, что бертхольты и яннинги — жертвы рока истории, жестокости возмездия победителей, не отделяющего овец от козлищ, наконец, собственного трагического неведения, что ни говори, все-таки много легче, чем признать в безупречно корректных, воспитанных на лучших образцах европейской культуры аристократах в генеральских мундирах и судейских мантиях — какими подобные фрау Бертхольт великосветские отшельницы в «третьем рейхе» привыкли рисовать себе своих отцов, мужей, братьев, людей своего круга — палачей или поставщиков жертв палачам, охранителей «власти подонков», как называл гитлеровский режим Томас Манн.

Во время процесса должностных лиц, несших «службу» в лагерях смерти, когда слушалось дело Ирмы Грезе, истязательницы и убийцы сотен людей, одно имя которой наводило ужас в Равенсбрюке, Аушвице, Бельзене, выяснилось одно весьма примечательное обстоятельство. Когда в 1942 году Грезе приехала в отпуск домой, в деревню, отец избил ее до полусмерти и навсегда вышвырнул из дому — за то, что она поступила в СС, за то, что пошла на «службу» в концлагерь.

Простой сельскохозяйственный рабочий, всю жизнь проживший в деревне, знал, чем занимаются молодчики из СС, знал, что творится за колючей проволокой лагерей. Так могли ли, спрашивается, не знать обо всем этом те, кто непосредственно вершил суд в «третьем рейхе»?

Могли, утверждают Ханн, Хоффштеттер, Ламмпе. Могли и действительно не знали, заверяет доктор Рольфе... Нет! Знали! — отвечает Эрнст Яннинг.

Он просит слова для заявления в тот момент, когда в зале суда только что были показаны кадры, снятые в Дахау сразу же после освобождения, когда защита начинает самую яростную из своих контратак. Он начинает свое выступление, когда зал еще не оправился от потрясения после страшного свидетельства киноленты, предъявленной Лоусоном, когда ее кадры еще стоят перед глазами оцепеневших людей в зале, когда в их ушах еще звучат рыдания и крик вторично вызванной Рольфе для перекрестного допроса Ирен Гофман, когда всё, казалось бы, против него.

И это самая драматическая часть фильма: Яннинг свидетельствует против Яннинга.

...Во время подготовки основных процессов над военными преступниками на Западе высказывалось мнение, что эти процессы станут для Германии своего рода катарсисом, искупительным актом всенемецкого трагического очищения от скверны фашизма, чем-то вроде гигантского психоаналитического сеанса, во время которого Германия избудет свое «национальное наваждение», химеры, внушенные ей фашизмом, станут как бы исповедью целой нации перед лицом всего света, разрешающей ее «национальное отщепенство» и снова примиряющей ее со всем цивилизованным миром.

Жалкие фантазии идеалистов, так ничего и не понявших в фашизме! Ибо никто, ни один из проходивших по этим процессам, не признавал себя виновным, и все, кто присутствовал на этих процессах, высказывали твердое убеждение — получи только все эти преступники такую возможность, и они, не колеблясь, повторили бы все сначала. Какой уж тут «катарсис» — яростное утверждение необходимости всего, что ими делалось, безоговорочное отрицание за собой вины, упорные ссылки на то, что они лишь выполняли свой «долг». И так все: от Геринга до стоматолога из Аушвица, виртуоза по части извлечения золотых коронок у трупов, от рафинированного дипломата фон Нейрата — до специалиста по уничтожению трупов на местах массовых расстрелов полковника СС Блобеля, от владельцев гамбургской фирмы Теш-Стабенов, монополизировавших производство «циклона Б» для газовых камер, — до Гесса и Эйхмана.

Речь же Яннинга в «Суде в Нюрнберге», все его выступление на процессе, казалось бы, должно создать ощущение катарсиса. Ибо он свидетельствует и разоблачает преступность всего, что предстало здесь перед судом: фашизма, его прислужников Ханна, Ламмпе, Хоффштеттера и прежде всего Эрнста Яннинга. Он обличает все лицемерие их защиты и говорит о недопустимости их оправдания. Речь его полна глубоко, мучительно выстраданной искренности, горечи, беспощадности к себе, жажды искупления любой ценой. И все-таки ощущение выхода Яннинга к катарсису, столь тщательно подготовленное в фильме внутренней логикой процесса и развития образа Яннинга, едва забрезжив в момент, когда он восстает против защиты и, кажется, уже совсем берет суд над собой в свои руки, тут же исчезает. Это ощущение сразу же разрушается, как только он после признания своей вины и ответственности, после беспощадной оценки всей своей деятельности, всего своего поведения в дни «третьего рейха»

переходит к тому, что трудней всего понять,— к анализу побудительных причин, приведших его к фашизму, когда Яннинг объясняет Яннинга.

Нет, не корысть, не лихорадка в крови нетерпеливого честолюбца, не озверелый шовинизм привели его к Гитлеру. Не страх потерять то блестящее положение, которого он достиг. И уж ни в коем случае не готовность плыть по течению. Только вера, что Гитлер спасет Германию, утверждает Яннинг. Потому что больше, считал он в те годы, спасти ее было некому.

Эта вера, говорит Яннинг, родилась из отчаяния, в которое приводило его положение страны в 20-х годах, Германии, поставленной на колени Антантой, Германии, задыхающейся от репараций, отчаянно бьющейся в лапах инфляции, Германии, раздираемой внутренними распрями, не знающей согласия. И Гитлер тех лет с его демагогией «барабанщика нации» показался посланцем небес. Да, признает Яннинг, он не был слеп и не был глух: он слышал угрозы нацистов залить Германию и мир кровью, видел методы их действий. Но он считал, что все это гораздо страшней на словах, чем на деле... А потом было уже поздно: он увидел Германию, ввергнутую в кровавое безумие, и его судейская мантия стоила к тому времени уже не больше, чем шутовской балахон в дрянном балагане.

У крупнейшего из пишущих ныне на немецком языке драматургов, швейцарца Макса Фриша, есть пьеса «Бидерманн и поджигатели» — сатирическая аллегория, яростно вышучивающая самодовольное слюнтяйство в отношении к фашизму немецкого обывателя, пресловутого «Михеля», с идиотским упрямством внушавшего себе, что Гитлер не собирается приводить в исполнение свои людоедские посулы, что он грозится виселицами и плахой, только чтобы «попугать» своих политических противников. Бидерманн живет в городе, в котором невесть откуда вдруг появились таинственные поджигатели. Бидерманн — прожженный делец, грубый, жестокий человек, но он проявляет какую-то странную снисходительность к поджигателям, высмеивая тех, кто предостерегает его, называя их трусами, паникерами,— все будет хорошо, он совершенно уверен, что ничего страшного не случится: раз в городе существует пожарная команда, то нечего бояться поджигателей. И он благодушно наблюдает, как поджигатели заполняют его дом, забивают все помещения канистрами с горючим, от избытка довольства своим бесстрашием и выдержкой он готов ссудить вконец обнаглевшим поджигателям даже собственные спички. Исполняясь все большего презрения к предостерегающим его и от души веселясь, прислушивается он, как зажигатели чиркают одну за другой почему-то незагорающиеся спички. А позом — вспышка, пожар. Сгорают и дом Бидерманна, и наславу позабавившийся хозяин с семьей, и весь город — так случается, с мрачным сарказмом подытоживает автор, со всеми, «кто верит не в бога, а в пожарные команды».

Хотят того создатели фильма или нет, в патетической исповеди Яннинга звучит тема Бидерманна. И хотя она звучит драматически, суть ее от того не меняется. Но это неизбежно, ибо здесь, у итоговой черты развития образа, противоречия, заложенные в самой его концепции, заявляют о себе в полный голос и не дают ни сценаристу, ни режиссеру, ни исполнителю свести концы с концами.

Потому что Яннинг не Бидерманн с его страусиным михельским «оптимизмом». Яннинг — из числа тех «избранных» немцев, от которых во многом зависело решение, быть или не быть фашизму в Германии. Из тех, кто имел возможность учесть все реальные последствия прихода Гитлера к власти и кто, говоря нацизму свое «да», знал, что покупает, и купил именно то, что покупал, что хотел купить...

Яннинг рисует картину катастрофического положения Германии после поражения в первой мировой войне. Тяжелый, унизительный гнет извне и горечь бессилия немцев, поставленных победителями на колени, рост анархии внутри страны, отчаянные метания в поисках выхода, спасения — все это обрисовано им скупыми, безошибочно точными, яркими мазками, обличающими руку первоклассного мастера, сразу же дающими понять, как блестяще он владел пером, каким великолепным оратором был. И когда он говорит, что иного, кроме Гитлера, выбора у них, возглавлявших страну, сознававших свою ответственность за судьбу нации, не было, когда объясняет, почему жертвы — национальные меньшинства, кучка политических экстремистов, — неизбежность которых была ясна, могли не представляться чрезмерными, то в зале суда слышно, как муха пролетит, настолько все потрясены и подавлены этой драмой и той бездонной пропастью отчаяния, которая разверзлась под ногами ее персонажа.

Войдите на минуту в эту атмосферу, проникнитесь ею, и вы замететесь в отчаянии, закружите по тому заколдованному кругу, который так четко очертил в своей блестящей речи Яннинг, и вы, может быть, только на какой-то неуловимый миг, но поверите, что у Яннинга в тот решающий момент действительно не было иного выбора. И освободиться от всего этого наваждения можно, лишь проверив одно за другим положения, сообщающие его речи видимость почти неоспоримой верности. А для этого, оказывается, достаточно просто назвать вещи своими именами.

Начать хотя бы с того, о какой «анархии» говорит Яннинг? Начало 20-х годов — это время целого ряда восстаний пролетариата Германии, роста его революционного сознания, сплочения его рядов, организованности. Именно для борьбы с ним и были созданы та бригада Эрхардта, добровольческие отряды Эппа, Рорбаха, Лютцова — все те банды ландскнехтов, навербованные из слонявшейся без дела военщины, отравленной трупным ядом мировой бойни, не знающей и не признающей никакого иного способа зарабатывать на жизнь, кроме ремесла наемных убийц, из которых впоследствии Рем и Пфеффер выпестовали штурмовые отряды СА, в которых одичалая, не приемлющая мирной жизни военщина слилась с люмпенством, со взбесившимися лавочниками, разоренными инфляцией, с уголовным элементом, потянувшимся сюда со «дна» больших городов. Так что анархии-то яннинги, содержавшие эту буйную, жаждущую погромов и грабежей свору, как раз не боялись. Они боялись революции, пролетариата, роста его организованности.

Очевидно также, кто эта «кучка экстремистов», выдачу которых фашизму с головой Яннинг характеризует как некое, к тому же не столь уж крупное, отступное за «спасение» Германии: это прежде всего коммунисты. То есть, скажем точнее, в те времена вторая по величине политическая партия Германии, единственная в Германии партия, действительно выражавшая интересы миллионных масс. И к тому же, если уж быть последовательным и говорить все, как было, то надо признать и еще одно — яннинги отнюдь не «уступали» коммунистов фашизму, скрепя сердце, и не смотрели на это, как на жертву, которая была нужна нацизму, но не яннингам. Совсем напротив — фашизм был призван яннингами именно для расправы над коммунистами...

Читатель, имея перед глазами текст речи Яннинга, без особого труда раскроет в ней все эти «скобки», дешифрует все ее эвфемизмы и парафразы, легко отметит в ней все эти неувязки и противоречия — при чтении они просто не могут не броситься в глаза.

Зритель же, завороженный поистине трагическим, уже, так сказать, надличным отчаянием, застывшим в глазах Берта Ланкастера, захваченный тоном — именно тоном! — слов человека, сжигающего за собой на пути к правде все мосты, зритель, нервы которого за те без малого три часа, что проходят с начала фильма до речи Яннинга, взвинчены до предела, зритель, наэлектризованный тем напряжением, которое воцаряется в этот миг в зале суда на экране, практически этой возможности лишен. Ее у него отнимают. Форсированный темп этой речи, яростно пульсирующие ритмы ее периодов, бурно нарастающий драматизм игры Ланкастера забивают точный смысл слов, не дают зрителю вникнуть в него, и, узурпируя власть над зрителем, актер и режиссер пользуются ею здесь явно тиранически.

Человек, который сам вершит нелицеприятный суд над своими деяниями и с полной искренностью выносит себе беспощадный приговор, тем самым заслуживает право, чтобы его объяснения были выслушаны с пониманием и доверием. Яннинг в своей речи злоупотребляет этим правом и его саморазоблачение перед залом суда и зрителем фильма само собой напрашивается на сопоставление с дарами данайцев.

Но как ни осложнен разбор дела Яннинга, процесс все-таки приходит к концу. Выносится судебное определение, зачитывается приговор — пожизненное заключение всем четырем. Ханну, Хоффштеттеру, Ламмпе и... Яннингу. Суд и процесс, казалось бы, преодолевают свою раздельность и сливаются в едином русле.

Решена ли в итоге проблема Яннинга? Далеко не исчерпывающе. Заключение по его делу формулируется предельно убедительно, но исключительно на основе установления факта его причастности к преступлениям фашизма, которую с полным правом можно квалифицировать как соучастие. Психология же этого преступления — а именно к ее раскрытию и постижению суд вел нас, казалось бы, особенно настойчиво — остается в фильме во многом непроясненной и оцененной как-то скомканно, противоречиво.

И за этой скомканностью, подчас крайне нервозной, за противоречивостью, подчас звучащей явно полемически, зритель не может не почувствовать какую-то особую, чисто субъективную сложность внутренней позиции самого режиссера в этом вопросе.

5

Западные кинокритики, пишущие о пути Стенли Креймера, рисуют при этом, как правило, не одного, а как бы двух во многом разных человек. Так, в частности, двоится и портрет Креймера в обстоятельном монографическом очерке Питера Коуи в «Филмз энд филминг»: Стенли Креймер — продюсер, Стенли Креймер — режиссер, художник.

Первый — делец до мозга костей, с мертвой хваткой, оборотистый, зоркий, беспощадный, циничный, человек, для которого одиннадцатая заповедь предпринимателя — «бизнес есть бизнес» — стала железным законом. Второй же — художник передовых убеждений, на редкость чуткий к вопросам справедливости, совести, к встающим в наше время особенно остро проблемам ответственности личности за то, что творится в мире,— к темам, которые Голливуд привык считать «антикоммерческими», режиссер,

у которого критики единодушно отмечают пропагандистскую жилку, что, как известно, также отнюдь не в почете в Голливуде... Если следовать Питеру Коуи, это «двуединство» находит себе объяснение в избытке у Креймера воли к независимости, в своеобразной ревности художника, которому претит мысль о том, чтобы доверить свое любовно выпестованное, мучительно выстраданное творение в чужие руки — а потому мало создать фильм, надо самому и продать его. И критик искренне любуется этой интересной, самобытной фигурой художника-творца, которому было дано вместе с тем, в одиночку и начав почти ни с чем, побить большие студии Голливуда их же собственным оружием, на их собственной и навсегда заповеданной всем чужестранцам территории — в области предпринимательства, Креймером, «который отказался подчиняться законам Голливуда и заставил Голливуд выкладывать деньги» и тем самым разом взял реванш за десятки трагедий своих собратьев-художников, за их разбитые судьбы, купленные и загубленные дарования.

Но не увлекся ли на этот раз Коуи, умный, проницательный критик, легендой о Креймере, легендой, за которой кроме всего прочего тянется ниточка к пресловутой теории о преодолении при «народном капитализме» извечного антагонизма между художником и предпринимателем и о том, что истинная свобода творчества стимулируется только предпринимательством? Ведь в действительности и сам путь Креймера к «Не склонившим головы», «На берегу», «Пожнешь бурю» и «Суду в Нюрнберге» много сложней и извилистей, и судьбы дельца и художника в его карьере сплетены тесней, да и противоречия между ними гораздо резче, а компромиссы — грубей, прозаичней.

Как режиссер Креймер дебютировал в американском кино лишь в 1955 году, то есть после целых восьми лет деятельности в качестве продюсера. Продюсером же он стал после того, как определилась творческая несостоятельность или, вернее, как показало время неподготовленность к самостоятельному творчеству — на первом этапе его карьеры: прибыв в Голливуд двадцатилетним еще в 1933 году, Креймер не пробил себе дороги как сценарист. И если говорят, что лучшие литературные критики получаются из неудавшихся поэтов, то, по-видимому, то же самое в какой-то мере можно сказать и о продюсерах. Во всяком случае, Креймер был продюсером совершенно особого типа. Он брал на себя не только чисто оперативные, коммерческие, административные функции; отпечаток его личности, вкусов, размышлений о задачах и возможностях кино ложится на каждый из «продюсерских» фильмов Креймера — он становится почти в каждом из них как бы «режиссером режиссера», ставит перед сценаристом задачи, которые определяет сам, сам же не доверяя этого режиссеру, подбирает главных исполнителей, зорко следя за воплощением всеми ими *своих* идей, *своего* замысла каждого запущенного в производство фильма, раз самому ему не дано — пока еще не дано! — воплотить их, осуществить. «Я вынашиваю идею, определяю актерский состав, подряжаю режиссера, монтирую окончательный вариант, а затем продаю то, что у меня вышло»,—так определял свое credo продюсера он сам.

Западная критика, да теперь уже и сам Креймер, обычно склонна характеризовать весь этот, так сказать, дорежиссерский период его деятельности, как борьбу за свою особую линию в американском кино. Если это и верно, то лишь очень в малой степени. Ибо именно сколько-либо отчетливой единой тенденции в фильмах, выпущенных Креймером в то время, не было и в помине. Вслед за «Отчизной бесстрашных» (1949), фильмом, чрезвычайно остро — хотя в целом крайне спорно и во многом порочно — ставящим проблему расовой дискриминации (прямой предтечей «Не склонивших головы»), — «Мужчины» (1950), мелодрама об инвалидах войны, фильм, примечательный лишь тем, что в нем дебютировал на экране Марлон Брандо; рядом со снятым по очень интересному сценарию Карла Формена вестерном «В самый полдень» — несколько совершенно бесцветных экранизаций, а затем типичный боевик по разряду «патологии и кошмаров» — «Снайпер», фильм об убийце, сексуальном маньяке... Да, это действительно были годы яростной борьбы Стенли Креймера. Но не за какое-либо определенное направление в американском кино — за то, чтобы завоевать себе прочное положение в кинопромышленности, захватить в ней одну из «командных высот», завоевать себе, как предпринимателю, максимум надежно обеспеченной самостоятельности. А именно конец 40-х и начало 50-х годов были временем наиболее благоприятным для такого «прорыва» предприимчивых аутсайдеров — пришельцев в самую цитадель Голливуда.

После первых же погромных маккартистских «чисток» Голливуда, после дела подлинных «властителей экрана» США, Большой десятки Голливуда (Д. Трамбо, Дж. Г. Лоусон, А. Бесси, А. Мальц и другие), после того как сотни талантливейших работников американского кино — сценаристов и режиссеров, актеров и музыкантов, операторов и технического персонала — попали в «черный список», большие студии Голливуда переживали невиданный в истории кино США кризис. Десятки фильмов легли до лучших времен на полки, десятки находившихся в производстве были заморожены, на студиях царила паника, растерян-

ность. Резкое снижение качества фильмов тяжело било по бюджету крупных компаний, и без того расшатанному сокращением продукции, акционеры спешили очистить суммы, вложенные в кинопромышленность, владельцы искали, кому бы, спасаясь от простоя, сдать в аренду помещения, оборудование, реквизит опустевших или полузагруженных студий. «Мозговые центры», ранее уверенно координировавшие курс больших кинокомпаний, их тематические планы, переживали период крайне болезненный — любой мало-мальски живой материал казался опасным, а в каждом смелом, думающем художнике виделась, да так оно фактически и было, потенциальная жертва «черного списка». И зоркий глаз Креймера-дельца безошибочно схватывал небывалые возможности, открывающиеся в этой головокружительно сложной ситуации, точно отмечая трещины и расселины, которые возникли в прежде монолитной и непроницаемой извне системе отношений в кинопромышленности, внимательно высматривая фарватер, по которому нужно было пройти, не налетая на утесы, не царапая дном о подводные рифы. Чтобы добиться успеха в те годы упадка, создание даже сколько-нибудь выдающихся произведений было не обязательным, для того чтобы быть замеченным и обеспечить кассовые сборы, достаточно было выпуска картин, отвечающих требованиям гораздо более умеренным, чем в прежние годы. Главное же было — не упустить время, успеть сделать как можно больше, пока стабилизация не покончила с дезорганизацией, облегчающей конкуренцию предпринимателей-одиночек с большими фирмами, и не восстановила временно ослабевший контроль киноконцернов-гигантов на рынке. И Креймер развивает в те годы темпы поистине ураганные — девятнадцать картин за восемь лет!

Но продюсеру, начинавшему «дело» в те времена, приходилось учитывать не только такие опасности, как конкуренция, трудности кредитования, недопустимость малейших задержек в обороте средств... В 1951 году основателями компании «Скринплейс инкорпорейтед», их прошлым и личными связями заинтересовалась Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Карл Формен наотрез отказался давать показания, рассказывать о людях, которых знал, об их убеждениях, взглядах, высказываниях. Джордж Гласс и Стенли Креймер такого мужества не проявили и отреклись от товарища.

Решение Формена отказаться от «содействия» Комиссии повело не только к ссоре и к тому, что Креймер разорвал с ним всякие личные отношения (с тех пор в многочисленных интервью Креймера и его рассказах о собственном творческом пути имя Формена, автора сценариев лучших «продюсерских» фильмов Креймера, обходится гробовым молчанием), но и к тому, что занесенный в «черный список» Формен был вскоре вытеснен из «Скринплейс инкорпорейтед» и «Стенли Креймер компани», причем его паи были тут же перекуплены Креймером.

Недавно Формен, вынужденный в то время покинуть США и долгие годы бывший как художник, по существу, заживо похороненным, напомнил об этой истории в печати, публично бросив в лицо бывшему компаньону и другу обвинение в предательстве. Креймеру, всегда столь пристально, ревниво следящему в прессе за всем, что так или иначе задевает его, оставалось только промолчать.

Для Формена сегодняшний Креймер — олицетворение несправедливости жизни, а его сегодняшнее творчество — образец цинизма, самозванства, лицемерия. И горечь Формена понятна. И все-таки, хотя это ни в малейшей степени не колеблет правоты Формена,— и жизнь, да и сама фигура Креймера в чем-то сложней, и путь от 1951 года к созданному ровно десять лет спустя, в 1961 году, фильму «Суд в Нюрнберге», путь к сегодняшнему Креймеру чего-то стоил... Карл Формен — прежде всего мужественный гражданин, художник, человек чести... Именно поэтому он и оказался плохим бизнесменом, с точки зрения деловой этики — ненадежным партнером, так как для него убеждения, вера, чувство собственного достоинства могли в решающий момент стать выше «интересов дела». Бизнесмен же не только обязан поступиться всем этим: в определенные моменты он должен, если этого требуют его деловые интересы, как бы это чисто по-человечески ни претило ему, хочешь не хочешь, уметь становиться волком — таковы законы бизнеса, а иначе дельцу, как дельцу, грош цена. Стенли Креймер — делец до мозга костей. Но позднее мы увидим в «Пожнешь бурю» его человеческое, глубоко личное отношение к маккартизму, почувствуем, сколько ненависти накопилось у него ко всем этим мракобесам, охотникам за ведьмами, которым он в 1951 году вынужден был уступить. А ненависть, как известно, накопляясь, нередко ведет даже отступивших — из расчета или малодушия — от покорности к сопротивлению, к борьбе. Ведь маккартизм стал такой страшной силой, какой он был в конце 40-х и в первой половине 50-х годов, не только потому, что был широким правительственным мероприятием, но и потому, что Америка не сразу поняла его; сопротивление ему, ставшее десять лет спустя, к концу 50-х годов, могучим всеамериканским движением, росло не так уж быстро, и для многих честных американцев путь к антимаккартизму лежал через преодоление страха, заблуждений и того «либерального индифферентизма» в отношении к вопросам общественности, который Драйзер называл извечной болезнью

«среднего американца». Стенли Креймер оказался в числе тех, чей приход к антимаккартизму был особенно затянувшимся. И тем не менее, «Пожнешь бурю» — несомненно одно из самых глубоких, сильных, мобилизующих антимаккартистских произведений в американском искусстве.

Если Креймер обошел обвинение Формена молчанием, то это, по-видимому, отнюдь не означает отказа от внутреннего спора с Форменом — если этим именем обозначить ту бескомпромиссность, готовность идти на жертвы ради своих убеждений, ту решимость и гражданское мужество, которых в свое время недостало у Креймера. В этом споре Креймер — сторона не нападающая. Оправдывающаяся, старающаяся объясниться, пытающаяся убедить противную в исключительности своего личного положения в те прежние, впрочем, ныне еще не такие уж далекие времена, указать мотивы и обстоятельства, смягчающие вину...

И отголоски этого спора очень явственно звучат, в частности, в той полемической запальчивости, с какой в «Суде в Нюрнберге» местами подчеркивается спорность некоторых аспектов суда над Яннингом, ставится под сомнение мера — не по закону, а по совести —ответственности, в нервозной усложненности и уклончивой недорешенности режиссерского отношения к драме Яннинга.

Они звучат и в той почти неуловимой иронии, которая проскальзывает местами в фильме по отношению к Лоусону: отдавая должное его прямоте, последовательности, бескомпромиссности, режиссер вместе с тем в ряде эпизодов явно старается оттенить в нем долю некоей по-солдатски упрощенной прямолинейности, сказывающейся в игнорировании обвинителем различий между людьми на скамье подсудимых, в его упорном нежелании вникать в их психологию, а после заседания суда, на котором демонстрировалась лента, снятая в Дахау, с экрана прозвучит колкая фраза фрау Бертхольт о «страшном полковнике Лоусоне», разъезжающем по Германии с собственной «комнатой ужасов»... И сильнее всего отголоски этого спора звучат в одном из пассажей речи Рольфе, когда он сравнивает Яннинга, оставшегося в Германии в самые страшные времена, с эмигрантами-антифашистами. Что сделали они? — вопрошает Рольфе. Уехали, спасая жизнь, отказавшись делить с родиной ее беду, опасности, тяготы лихолетья. Яннинг же остался. Чтобы, оставаясь на своем посту, спасать, что можно, чтобы, рискуя собой, помогать людям. И он действительно кому-то помог избавиться от преследований, за кого-то поручился, кому-то раздобыл визу на выезд из Германии, кого-то выручил из концлагеря... Словом, еще немного и Яннинг превратится в фигуру героическую, в борца, чуть ли не в спасителя. Все это остается в фильме без ответа и молча засчитывается в пользу Яннинга. И если как следует вникнуть в слова Рольфе, то в них будет ясно прослушиваться аргументация, с которой защитник Креймера мог бы обратиться к Форменам американского кинематографа. Хорошо, сказал бы, вероятно, такой защитник Форменам, вы вели себя мужественно, вы, не задумываясь, бросили свое «нет» всей этой своре политических мракобесов, вы выбрали изгнание из кинематографа и фактически гражданскую смерть, Америка гордится вами; но не обрекали ли вы вместе с тем на гражданскую смерть и прогрессивный кинематограф Америки, так нужный ей в эти смутные годы? — ведь если бы все честные, мыслящие люди дали занести себя в «черный список», то в чьих бы руках оказалось кино, кто смог бы продолжать в нем ваше дело? А дальше такое рассуждение: а если были люди, которые пошли на сделку с «дьяволом», чтобы любой ценой сохранить лучшее, что было в американском кино, — так ли уж они достойны осуждения, нет ли здесь смягчающих обстоятельств? И в заключение такой адвокат спросил бы, что создал и что мог создать Формен за те годы, что он значился в «черном списке», и в ответ на молчание назовет один за другим: «Не склонившие головы», «На берегу», «Пожнешь бурю», «Суд в Нюрнберге»—так кто же, в конечном итоге, сделал для прогрессивного кинематографа США больше?..Да, спор Креймера с Форменом лично и с сотнями Форменов «черного списка» еще не окончен, и это наложило заметный отпечаток на фильм «Суд в Нюрнберге».

Но начало 50-х годов было не только временем яростной, жестокой борьбы за упрочение положения «Стенли Креймер компани»: из неудавшегося сценариста рос режиссер, из дилетанта, некогда ринувшегося, несоразмерив сил, завоевывать Голливуд,— мастер, терпеливо познающий особенно тяжелую и горькую для натур стремительных, темпераментных, тяготеющих в резкому самоутверждению науку компенсации того, что недодано природой, не обеспечено дарованием. Ибо сегодняшний режиссерский уровень Креймера — это не неожиданный бурный прорыв таланта, долго не умевшего открыть себя, найти свой особый путь в искусстве, а образец упорного, умного преодоления недостаточности природных данных к творчеству.

Первые две картины, поставленные Креймером, «Человек среди людей» и «Гордость и страсть», нельзя назвать успехом, хотя по уровню режиссуры они если и уступают его последующим, основным, фильмам, то не столь уж заметно. Они страдали прежде всего тем, что ничем не выделялись из общего потока средних картин Голливуда. Продол-

жать идти в том же русле было явно бессмысленно...

Размышляя над судьбой выпущенных им к 1955 году картин, Креймер, конечно, не мог не обратить внимание на то, что наибольший успех выпал на долю таких фильмов, как «Отчизна бесстрашных» Марка Робсона, «Мятеж на «Кейне» Эдуарда Дмитрыка, «Дикарь» Ласло Бенедека. И бросалось в глаза, что особый успех этих фильмов определялся даже не столько их высокой талантливостью—не менее талантливо были сделаны и другие выпущенные Креймером-продюсером фильмы, такого успеха, однако, не имевшие,— сколько другим: каждый из этих фильмов ставил острую социальную проблему, нес в себе социальный протест —против расовой дискриминации, против милитаризма, против положения современной американской молодежи. В этих трех фильмах намечалась пунктирная линия того кинематографа, которого в Америке в те годы фактически не было, который был разгромлен и который надо было начинать чуть ли не сначала. Потому что он был особенно нужен Америке именно в это время— кинематограф самых актуальных, самых наболевших вопросов современности, кинематограф полемический, который, по аналогии с тем, как в наши дни называют на Западе тенденциозную социальную драму, можно назвать «кинематографом идей».

Именно в этом кинематографе Стенли Креймер находит себя наконец как режиссер, обретающий свой особый стиль, свое направление.

Творческие возможности Креймера остаются при этом по-прежнему жестко ограниченными. Самые зрелые его творения буквально пестрят компиляциями и слабо перефразированными «цитатами» из фильмов работавших на него Робсона, Флишера, Циннемана, Дмитрыка, Гордона. Критики постоянно ставят ему в упрек избыток диалога в ущерб изобразительности, и там, где сила художественного решения поставлена в абсолютную зависимость от дара режиссера мыслить пластическими образами, от изощренности его чувства атмосферы, настроения, лента Креймера почти неизменно фальшивит, кинематограф подменяется театральщиной, зачастую весьма кустарной. Прочтите сценарий «Не склонившие головы», и вы увидите — он не только глубже, внутренне богаче, оригинальней, но и гораздо кинематографичней фильма. В «Суде в Нюрнберге» поэзия прогулок Хейвуда и фрау Бертхольт по улицам-руинам разрушенного Нюрнберга начисто смазана, убита аляповатостью павильонной подделки «под натуру», ощутимо реквизитным «небом»— задником, отсутствием в этих кадрах воздуха, живого пространства, из-за явно не слышимой режиссером фальшивости, с которой высокопрофессиональный хор имитирует за кадром лирическую непосредственность непрофессионального пения... Да, чего не дано, того не дано.

И все-таки как режиссер Креймер значительней большинства куда более одаренных и как художники более интересных постановщиков своих продюсерских картин. Не поэт божьей милостью, он вместе с тем и никоим образом не Сальери среди ведущих американских режиссеров послевоенного периода, а скорее всего, так сказать, Демосфен этого поколения, преодолевший собственное косноязычие и слабость голосовых связок ради тех мыслей, которые он чувствовал себя обязанным высказать во всеуслышание, ради той яростной полемики, в которую он стремился вступить.

«Суд в Нюрнберге» — безусловно лучший и вместе с тем наиболее сложный и внутренне противоречивый из фильмов Креймера. Вполне понятно: в этом фильме режиссером вынесено на обсуждение много явно не выболевшего, недорешенного, «своего».

Сам Креймер заявлял — в «Суде в Нюрнберге» он старался всесторонне разобраться в положении Германии и немцев при Гитлере. Но разве можно было это сделать, не учитывая опыта несдавшихся, боровшихся с фашизмом насмерть, до конца: немецких борцов-антифашистов, героев Сопротивления— всех тех, кто остались в мрачные годы живой совестью Германии? Креймер же — и главные противоречия картины берут свои истоки именно здесь— попытался это сделать. Но почему? Чужд ли ему путь этих борцов вообще? Или это слишком затянувшиеся расчеты Креймера с позицией 1951 года в отношении к маккартизму? На сегодня эти вопросы остаются без ответа. Но идти дальше вперед Стенли Креймер сможет, лишь решив их для себя до конца.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Тишина» (по роману Ю. Бондарева), 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 10 ч.

Сценарий Ю. Бондарева, В. Басова; постановка В. Басова; главный оператор Т. Лебешев; главный художник Г. Турылев; режиссер Д. Тамбиева; композитор В. Баснер; текст песен М. Матусовского; звукооператор А. Рябов. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Сергей — В. Коняев, Константин — Г. Мартынюк, Нина — С. Лужина, Ася — Н. Величко, Николай Григорьевич — В. Емельянов, Мукомолов — Н. Волков, Мукомолова — Л. Гриценко, Морозов — С. Плотников, Косов — В. Земляникин, Подгорный — В. Ломакин, Морковин — Г. Ненашев, Уваров — Е. Лазарев, Свиридов — В. Сафонов, Быков — М. Ульянов, Быкова — Л. Смирнова, Луковский — И. Переверзев.

В эпизодах: С. Голованов, Э. Шашкова, А. Стрельников, Н. Лебедев, В. Буланова, Т. Александрова, Ф. Яворский, А. Клюшин, А. Юрьев, И. Безяев.

●

«Выстрел в тумане», 9 ч.

Авторы сценария: В. Алексеев, М. Малярский; режиссеры-постановщики: А. Бобровский, А. Серый; главный оператор В. Боганов; художник Н. Маркин; режиссер Э. Ходжикян; оператор А. Мукасей; композитор А. Флярковский; звукооператор О. Упейник.

В ролях: Евдокимов — В. Краснопольский, Марина — Л. Скирда, Киселев — Ю. Горобец, Лагутин—Р. Хомятов, Бинкль— Б. Оя, генерал — М. Майоров, Щербаков — В. Колчин, Родин — Б. Кожухов, Грин — А. Файт, Мезенцев — Н. Рушковский, Самарин—В. Байков, секретарь Бинкля — Г. Шостко.

В эпизодах: А. Адоскин, Б. Белоусов, А. Денисова, Е. Куприянова-Хованская, А. Кузнецов, Ю. Мочалов, П. Погоржельский, Н. Прокопович, В. Файнлейб.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Молодожен», 3 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; постановка В. Исакова; операторы: В. Авлошенко, Л. Бурлак; художник В. Мушников; режиссеры: К. Жук, В. Кошурин; композитор О. Каравайчук; звукооператор А. Нетребенко.

В ролях: Василий— В. Векшин, Воронов — С. Соколовский, жена Василия — И. Макарова, мать Василия — А. Павлычева.

В эпизодах: Л. Калюжная, А. Гединский, Л. Мерщий, В. Зеленчук.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Маленькие рыцари», 7 ч.

Автор сценария Э. Капиани; режиссеры-постановщики: Н. Ненова, Г. Цулая; главный оператор Г. Рачвелишвили; художники: З. Медзмариашвили, Т. Крымковская; режиссер Т. Гошадзе; композитор О. Гордели; звукооператор Д. Ломидзе. Комбинированные съемки: оператор Б. Буравлев; художник Г. Мгеладзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа С. Литвинов.

Роли исполняют и дублируют: Нана — Додо Чоговадзе (дублирует Оля Радкевич), Дато — Дато Гиоргадзе (Валерий Зубарев), Лия — Нино Натадзе (Ира Златогорская), Джумбер — Темур Картвелишвили (Сережа Наплавков), Вахтанг — Дато Сулакаури (Сережа Минаев), Тенго— Малхаз Цикаришвили (Сережа Наплавков), «Конопатый»— Темур Хубашвили (Саша Жаворонков), Гия — Гия Сепискверадзе (М. Виноградова), Кетеван — И. Тевзадзе (З. Степанова), Русудан — Б. Мирианашвили (Т. Логинова), Бакар — К. Даушвили (А. Алексеев), Арчил — Г. Ревазишвили (А. Кмит), Аслан — Д. Абашидзе (Э. Бредун), бабушка Като — М. Канделаки (А. Панова), Пелаго — Е. Верулейшвили (А. Заржицкая), Амбако— Г. Габелашвили.

●

«Взлет» («Необычайный случай»), 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Салуквадзе; режиссер-постановщик Н. Мчедлидзе; оператор Г. Чубабрия; художник Д. Нодия; режиссер Н. Николадзе; композитор Н. Мамисашвили; звукооператоры: Е. Никульский, Н. Боронин. Комбинированные съемки: оператор А. Маргарян; художник М. Сехниашвили.

В ролях: Малыш — Шакро Джорджадзе; летчик-испытатель — Т. Арчвадзе, бортпроводница — Е. Киласонидзе.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Поет Гоар Гаспарян», 7 ч., цветной.

Сценарий и постановка Г. Мелик-Авакяна; оператор Я. Кулиш; режиссер А. Самвелян; художники по декорациям: Р. Бабаян, Г. Карапетян; звукооператоры: Н. Джададян, Ю. Кокжаян. Комбинированные съемки: оператор Е. Сетян; художник О. Оганесян.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Дж. ДЖАБАРЛЫ

«Ромео, мой сосед», 7 ч.

Автор сценария В. Есьман, при участии И. Прута; режиссер-постановщик Ш. Махмудбеков; композитор Р. Гаджиев; текст песен: М. Кусургашев, А. Рустайкис, Д. Кисин; звукооператор А. Керимов; главный оператор Т. Ахундов; художники-постановщики: Д. Азимов, Н. Зейналов; режиссер Р. Шабанов.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Костельцев.

Роли исполняют и дублируют: Кулиев — А. Искендеров (дублирует Я. Янакиев), Агриппина Николаевна — К. Козьмина, Богданов — А. Нерсесян (В. Нещипленко), Солмаз-ханум — С. Басир-заде (Е. Мельникова), Ариф — И. Хизанишвили (О. Голубицкий), Нонна — А. Шенгелая, Шура — М. Дроздовская (Н. Крачковская), Самед — С. Асланов (Ю. Саранцев), Колумб — И. Хвичия (М. Пуговкин), Стелла — Н. Самсонова, Мурик — С. Векилов (В. Кулик).

Вокальные номера исполняют: Р. Бейбутов, С. Гасанова, Х. Курбанова, М. Бабаев, М. Топчиев.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Твои следы», 8 ч.

Автор сценария П. Кодыров; режиссеры-постановщики: Р. Ботыров, А. Хачатуров; главный оператор А. Масленников; художник Е. Пушин; режиссер Е. Дурмусоглу; операторы: Т. Эфтимовский, В. Лендис; композитор И. Акбаров; текст песен Т. Тулы; звукооператор Е. Шацкий. Комбинированные съемки: оператор В. Морозов; художник В. Мякотных.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Роли исполняют и дублируют: Искандер — Т. Режаматов (дублирует Н. Погодин), Зулейха — О. Додашева (Р. Куркина), Ризамат — Н. Косымов (В. Нещипленко), Ашур — Т. Махрамов (Ф. Яворский), Такен — И. Эшимбеков (Е. Дубасов), Володя — Н. Ледогоров (В. Брылеев), Даврон — Г. Зовкибеков (Э. Бредун), Клава—Н. Милешко (Н. Головина).

В эпизодах: В. Абдуллаев, С. Бакоев, Н. Камбарова, Э. Мурадов, В. Потапов, А. Теретутова, Э. Умаров, Е. Хромова, Е. Черкинский, Н. Шаханова.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Меня зовут Кожа» (по одноименной повести Б. Сокпакбаева), 9 ч., цветной.

Сценарий Б. Сокпакбаева, Н. Зелеранского; режиссер - постановщик А. Карсакбаев; главный оператор М. Аранышев; художник-постановщик К. Ходжиков; режиссер Т. Дуйсебаев; оператор А. Кастеев; композитор Н. Тлендиев; текст песни Т. Молдагалиева; звукооператор С. Першин. Комбинированные съемки: оператор Б. Сигов; художник В. Чугунов.

В ролях: Кожа — Н. Сегизбаев, Султан — М. Кокенов, Жанар — Г. Курабаева, Жантас — Е. Курмашев, Миллат — Б. Римова, Рахманов — К. Кожабеков, Майканова — Р. Мухамедьярова, бабушка — З. Курбанбаева, Каратай — М. Куланбаев, Сайбек — Б. Калтаев, Жумагул — А. Толубаев, Ахметов — К. Адильшинов.

В эпизодах: А. Жолумбетов, Р. Сальменов, К. Жунусова, Н. Давлеталиева, Б. Уткелов, Т. Турсунмуратов, Б. Адильшинов.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Состязание» (по мотивам рассказа Н. Сарыханова «Шукур-бахши»), 8 ч.

Сценарий и постановка Б. Мансурова; оператор Х. Нарлиев; композитор Н. Хаммаммедов; текст песни А. Сараева; звукооператор А. Пясецкий; художник А. Филь; стихи М. Саади; режиссеры: А. Артыков, И. Бекмиев.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Шукур-бахши — А. Хандуева (дублирует А. Консовский), Чапык-Батыр-хан—А. Джаллыев (М.Глузский), Шамметт-Ярхан — А. Джаллыев (А. Кузнецов), Гуллам-бахши — Х. Овезгеленов (Е. Весник), Юсуп — Я. Бекназаров (А. Карапетян), телохранитель — К. Ходжаев (Г. Шпигель); от автора — Р. Чумак.

В эпизодах: Р. Алиев, М. Аннаев, И. Бекллиев, Х. Нарлиев, К. Беков, А. Гельдибаева, А. Одаев, М. Рахимов.

●

«Шахсенем и Гариб», 8 ч., цветной.

Сценарий В. Витковича, К. Бурунова; режиссер-постановщик Т. Сабиров; оператор И. Барамыков; художники: Д. Азимов, А. Подкай; режиссеры: М. Касымова, В. Мухамедов; композитор Э. Хагагортян; текст песен Г. Регистана; звукооператор Б. Арабов; балетмейстер К. Джапаров; мультипликация М. Жеребчевского. Комбинированные съемки: оператор М. Мустафаев; художник М. Рафиев.

В ролях: Шахсенем — Д. Моллаева, Гариб — К. Аннакурбанов, шахиня — А. Аннакулиева, Абадан — С. Атаева, Шавелед — А. Маликов, Эзбер-ходжа — О. Ходжимуратов, Гюль-нагаль — З. Зеленкевич.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Хроника одного дня», 9 ч.

Сценарий и постановка В. Жалакявичуса; главный оператор А. Араминас; музыка из произведений Э. Грига и Э. Бальсиса; звукооператор К. Забулис; художник А. Ничус; режиссер М. Гиедрис; оператор Д. Печура.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В.Скворцов; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

Роли исполняют и дублируют: Римша — Б. Бабкаускас (дублирует Е. Копелян), Муратов—И. Дмитриев, Венцкус — В. Масюлис (Л. Жуков), Янина — К. Жебертавичюте (А. Завьялова), Борис — И. Озеров, Донатас — Д. Банепис (Н. Харитонов).

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Талант», 2 ч., цветной.

Сценаристы: Э. Туганов, Х. Вяли; режиссер Э. Туганов; художник Г. Щукин; оператор Х. Парс; музыкальный оформитель Х. Тынури; звукооператор Х. Вахтель; кукловоды: Е. Леволь, К. Курепыльд, П. Кюннапуу.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Веселый художник», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Кумма; режиссер-постановщик Н. Василенко; художники-постановщики: Я. Горбаченко, Р. Сахалтуев; композитор Ю. Рожавская; звукооператор И. Погон; художники-мультипликаторы: А. Грачева, В. Дахно, В. Демкин, А. Педан, Л. Телятни-

ков, О. Ткаченко, Б. Храневич, Н. Чернова.

●

«Золотое яичко», 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Татарский; режиссер-постановщик И. Лазарчук; художник - постановщик Е. Рабинович; композитор А. Муха; звукооператор Р. Пекарь; художник В. Зелинский; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, В. Дахно, М. Драйцун, Б. Храневич, А. Педан, Л. Телятников, Д. Черкасский.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Москвичок», 1 ч., цветной.

Автор сценария Г. Балл; режиссер И. Боярский; художник-постановщик Ф. Збарский; оператор Т. Бунимович; композитор Р. Бунин; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликатор Ю. Норштейн.

●

«Дочь Солнца» (по мотивам сказок народов Севера), 2 ч., цветной.

Сценарий Ю. Стрижевского; режиссер А. Снежко-Блоцкая; художник И. Урманче; композитор В. Гевиксман; звукооператор Б. Фильчиков; операторы: Е. Ризо, Н. Климова; художники - мультипликаторы: О. Столбова, В. Колесникова, К. Чикин, В. Долгих, Б. Бутаков, Б. Чани, В. Крумин, В. Арсентьев, С. Жутовская, В. Балашов, Е. Комова, В. Морозов, И. Светлица, И. Троянова.

Роли озвучивали: М. Трояновский, А. Консовский, М. Новохижин, С. Мартинсон, Э. Гарин, А. Хвыля, С. Цейц, Г. Милляр.

●

«Новый дом», 1 ч., цветной.

Сценарий А. Липкова; режиссер Г. Козлов; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; художник-постановщик А. Винокуров; оператор Е. Ризо; художники-мультипликаторы: Е. Хлудова, Е. Комова, М. Ботов, Т. Таранович, А. Солин, В. Бобров, И. Давыдов, В. Арбеков.

«Фитиль» № 18 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Хлеб» (ЦСДФ).

Автор Т. Кукаркина; оператор А. Крылов.

«Солнце, воздух и вода...» (ЦСДФ).

Автор сценария В. Воронин; оператор А. Кричевский; композитор Н. Богословский.

«Сила привычки» («Мосфильм»).

Автор З. Высоковский; режиссер А. Тутышкин; оператор Г. Айзенберг.

В ролях: А. Грибов, Т. Носова, В. Лепко.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 19 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Моль» (киностудия имени М. Горького).

Автор А. Васильев; режиссер-оператор В. Рапопорт; композитор П. Чекалов.

В роли лектора В. Захарченко.

«Ягодки» («Мосфильм»).

Автор Е. Олин; режиссер И. Поплавская; оператор Э. Савельева; композитор Г. Савельев.

В ролях: Р. Зеленая, Л. Поляков.

«Подвели» (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев, композитор Д. Тер-Татевосян.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Большой «Фитиль» (всесоюзный сатирический киножурнал), 7 ч., цветной.

«Дачурка» («Мосфильм»).

Автор В. Драгунский; режиссер-постановщик С. Милькина; оператор К. Бровин; художник-постановщик П. Веременко; звукооператор И. Любченко.

В ролях: Г. Некрасов, Н. Парфенов.

«Влип» («Мосфильм»).

Авторы: М. Рейдель, А. Шемшурин; режиссер-постановщик М. Анджапаридзе; оператор Л. Косматов; художник-постановщик И. Шретер; композитор Б. Чайковский; звукооператор Л. Беневольская.

В роли Ю. Никулин.

«Сон в руку» («Мосфильм»).

Авторы: Гинряры; режиссер-постановщик А. Митта; оператор М. Кожин; художник-постановщик А. Кузнецов; композитор В. Баснер; звукооператор И. Любченко.

В ролях: Р. Быков, Ю. Медведев.

«Гудок» (киностудия имени М. Горького).

Автор Э. Бочаров; режиссер-постановщик В. Рапопорт; операторы: В. Рапопорт, Л. Рагозин; художник-постановщик П. Галаджев; звукооператор А. Матвеенко.

В ролях: Н. Крючков, П. Павленко, Г. Милляр.

«Увертюра» («Мосфильм»).

Автор А. Кончаловский; режиссер-постановщик А. Митта; оператор М. Кожин; художник-постановщик П. Веременко; звукооператор И. Любченко.

Актер Л. Быков.

«Расплата» («Ленфильм»).

Автор и режиссер-постановщик В. Фетин; оператор В. Грамматиков; художник-постановщик Б. Каплан; звукооператор И. Черняховская.

В ролях: Н. Трофимов, С. Филиппов.

«Жалкий жребий» (киностудия имени М. Горького).

Автор В. Чесноков; режиссер-постановщик Э. Бочаров; оператор П. Катаев; художник-постановщик М. Фатеева; звукооператор Н. Озорнов.

В ролях: Л. Харитонов, С. Чекан.

«Обезьяний джаз» (киностудия имени М. Горького).

Авторы: В. Иванов, В. Окунев; оператор В. Окунев.

«Миллионер» («Союзмультфильм»).

Автор С. Михалков; режиссеры и художники-постановщики: В. Бордзиловский, Ю. Прытков; оператор Е. Ризо; композитор М. Меерович; звукооператор Н. Прилуцкий.

Интермедии (киностудия имени М. Горького)

Автор С. Михалков; режиссер-постановщик В. Рапопорт; операторы: В. Рапопорт, Л. Рагозин, А. Хвостов; художник-постановщик П. Галаджев; звукооператор Н. Озорнов.

В ролях: В. Захарченко, Н. Крючков, Ю. Медведев, Ю. Никулин, Н. Парфенов, М. Пуговкин, В. Прокофьев, Д. Сто-

лярская, С. Филиппов, Л. Харитонов, З. Чекулаева, Г. Шпигель.

Мультипликационные титры («Союзмультфильм»).

Авторы: Н. Федоров, М. Рудаченко; режиссер Н. Федоров; художник-постановщик М. Рудаченко; оператор М. Друян; композитор Н. Богословский.

Звукооператоры фильма: И. Любченко, Л. Воскальчук; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; художественный руководитель и главный редактор С. Михалков.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ и НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Манолис Глезос — сын Эллады», 5 ч.

Авторы сценария: Петрос Антеос, В. Горохов; режиссер П. Русанов; оператор Д. Рымарев; режиссер по монтажу Л. Кристи; художник В. Седов; композитор Э. Денисов; звукооператор З. Уздин.

Текст читает Л. Хмара.

●

«В пламени и славе», 5 ч.

Автор сценария М. Садкович; режиссер В. Бойков; операторы: Г. Серов, Л. Михайлов, Л. Опрышко; звукооператоры: В. Котов, В. Георгиевская.

Текст читает А. Задачин.

●

«Красная площадь», 5 ч., цветной.

Автор сценария В. Осьминин; режиссер Д. Мусатова; оператор Л. Котляренко; текст Г. Шерговой; песня Г. Свиридова; композитор В. Рубин; звукооператор И. Гунгер.

Текст читают; Л. Хмара, Л. Черных, Н. Салант.

●

«Мы на Волге живем», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Р. и Г. Кублицкие. Режиссер-оператор А. Колошин; оператор В. Комаров; композитор А. Николаев; звукооператор И. Гунгер.

Текст читает А. Консовский.

●

«Победа дружбы в Джакарте», 5 ч., цветной.

Авторы-операторы: В. Копалин, В. Трошкин; монтаж режиссера И. Венжер; текст Г. Гуркова; звукооператор К. Никитин.

Текст читает С. Войновский.

●

«Корабль особого назначения», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Аджубей, Е. Аккуратов, В. Маевский, Ю. Монгловский, К. Непомнящий, Ю. Трушин; режиссеры-операторы: Е. Аккуратов, Ю. Монгловский; авторы текста: А. Аджубей, В. Маевский, К. Непомнящий, Ю. Трушин; монтаж В. Плотникова; композитор М. Меерович; звукооператор В. Котов.

Текст читает А. Аджубей.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Уральские были», 5 ч., цветной.

Автор сценария П. Бахмутский; режиссер Н. Савватеев; операторы: А. Гарибян, И. Лисицкий; композитор В. Кащенин; песня «Ветерок» Е. Родыгина; звукооператор М. Томилова.

БЕЛОРУССКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Могилы не молчат», 4 ч.

Авторы сценарного плана: Н. Горцев, С. Сплошнов; авторы текста: П. Шамшур, В. Короткевич; режиссеры: С. Сплошнов, П. Шамшур; оператор В. Цеслюк.

●

«Беларусь — республика моя», 5 ч., цветной.

Автор сценария М. Калачинский; режиссер-оператор В. Шаталов; операторы: Ю. Иванцов, Г. Масальский; звукооператор В. Устименко.

Текст читает И. Курган.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Дороги пятого континента», 5 ч., цветной.

Автор сценария, режиссер и оператор Г. Асатиани; автор текста М. Стуруа; композитор Д. Торадзе.

Текст читает Л. Хмара.

УЗБЕКСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Звезды России», 5 ч.

Режиссер М. Каюмов; текст Г. Гуркова; главный оператор Т. Надыров; операторы: А. Турсунов, Т. Рузиев, Т. Бабаджанов, М. Пенсон, М. Гибалевич, А. Мирумян, Д. Салимов; звукооператоры: Ю. Сбоев, К. Бурибаев, У. Мусаев.

Текст читает Р. Выгодский.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Дело всего народа», 5 ч.

Авторы сценария: О. Писаржевский, А. Томич, Н. Чуриков; режиссер Н. Чуриков; звукооператор М. Гофштейн.

Текст читает Л. Хмара.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Разрешите взлет», 5 ч.

Автор сценария В. Самойлов; режиссер Б. Шрейбер; оператор З. Ратнер; художник О. Виноградов; композитор Ю. Зарицкий; звукооператор Р. Левитина.

В ролях: О. Ярошенко, Э. Изотов, В. Цыганков, О. Чуприков, И. Поляков.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказы о Шевченко», 6 ч.

Авторы сценария: Д. Копица, Л. Островская; режиссер Л. Островская; оператор А. Лаврик; художники: Н. Полищук, К. Бобровников; мультипликация: режиссеры: В. Пекарь, В. Попов; художник-постановщик А. Бабановский; оператор Б. Котов; композитор А. Штогаренко; звукооператор И. Чефранова.

Текст читает Л. Хмара.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Плененная стая», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Эмил Манов; режиссер Дучо Мундров; оператор Георгий Алурков; художник Ангела Данаджиева.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Арабова, звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Антон — Петр Слабаков (дублирует А. Кузнецов), Христо — Кирилл Ковачев (Ю. Соломин), Борис — Димитр Буйнозов (А. Сафонов), Владимир — Стефан Илиев (В. Прокофьев), Петр — Асен Кисимов (И. Безяев), Васил — Атанас Великов (Н. Граббе).

●

«Голый дипломат» (по роману Ене Рейте (П. Говард) «Карантин в «Гранд-отеле»), 8 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Авторы сценария Эрвин Дертьян, Дьердь Палашти; режиссер Дьердь Палашти; оператор Миклош Герценик; художник Ласло Дуба; композитор Ференц Ловаш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Феликс — Ласло Маркуш (дублирует А. Кузнецов), Мод — Марианн Кренчеи (В. Чаева), Толстый — Иожеф Сендрэ (Г. Шпигель), Тонкий — Дожё Гараш (В. Файнлейб), Уоренн — Янош Райз (А. Тарасов), дипломаты: Пожилой — Оскар Ашер (А. Кубацкий), Молодой — Лайош Панди (О. Мокшанцев), Смит — Иозеф Каутски (М. Глузский), Вольфганг — Роберт Ратони (К. Карельских).

●

«Когда уходит жена...», 8 ч.

Производство киностудии «Будапешт», Венгрия.

Автор сценария Иштван Чурка; режиссер Тамаш Фейер; оператор Иштван Хильдебрант; художник Андраш Вайе; композитор Тихамер Вуйичич.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Палоташ — Миклош Габор (дублирует А. Кузнецов), Матене — Маргит Бара (Н. Зорская), Мате — Дьёрдь Палош (Ф. Яворский), секретарша — Ева Шуберт (М. Крепкогорская).

●

«В резерве у смерти», 9 ч.

Производство ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Герхард Бенгш; режиссер Хайнц Тиль; оператор Хорст Брандт; композитор Хельмут Нир.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют и дублируют: Эрих Бекер — Ганс-Петер Минетти (дублирует Ф. Яворский), Гарри Корб — Петер Херден (А. Карапетян), Яденбург — Мартин Флёрхингер (Ю. Боголюбов), Ханна Мелвин — Ирма Мюнх (А. Кончакова).

●

«Совершенно секретно», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Гарри Тюрка, Янош Вейчи; режиссер Янош Вейчи; оператор Карл Тинтцнер; художник Альфред Дроздек; композитор Гюнтер Хаук.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Ханзен-Лоренц — Альфред Мюллер (дублирует А. Кузнецов), Франтишек — Иван Палец (В. Ферапонтов), майор Коллинз — Хельмут Шрайбер (А. Ларионов), полковник Рок — Ханс Луке (Ф. Яворский).

●

«Голый среди волков» (по роману Бруно Апица «В волчьей пасти»), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, творческая группа «Ротер Крайс», ГДР.

Автор сценария Бруно Апиц; режиссер Франк Байер; оператор Гюнтер Марцинковский; художник Альфред Хиршмайер.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Вальтер Кремер — Эрвин Гешоннек (дублирует А. Консовский), Андре Хэфель — Армин Мюллер-Шталь (Ф. Яворский), Мариан Кропинский — Крыстын Вуйцик (В. Прокофьев), Рудольф Пиппиг — Фред Дельмаре (Ю. Саранцев), Герберт Бохов — Герри Вольф (А. Карапетян), Леонид Богорский — Виктор Авдюшко, Райнебот — Эрик Клайн (Р. Чумак), Клюттиг — Герберт Кефер (С. Цейц).

●

«Белый дым», 8 ч.

Производство Ханойской киностудии, ДРВ.

Автор сценария Нгуен Хоанг; режиссеры: Нгуен Тиен Лой, Ле Тхиеу; оператор Кхыонг Мэ; художник Ле Тхань Дык; композитор Хоанг Ван.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Бао, рабочий — Нгаук Кан (дублирует Р. Панков), Дыок, начальник цеха — Ван Хоа (В. Рождественский), Кюет, секретарь парткома — Мань Линь (Б. Кордунов), Мэй, контролер — Ким Тхань (Н. Румянцева), Хоа, рабочий — Лан Бить (В. Алексеев), Тхань, активист Союза молодежи — Ань Тхай (В. Ковальков), Воонг — Кюи Ан (Ю. Киреев), Биен, лаборантка — Минь Дык (З. Земнухова), Зыонг, мать Бао — Минь Чам (Н. Зорская).

●

«12 стульев» (по мотивам одноименного романа И. Ильфа и Е. Петрова), 9 ч.

Производство Кубинского института киноискусства и кинопромышленности.

Авторы сценария Уго Уливе, Томас Г. Алеа; режиссер Томас Г. Алеа; оператор Рамон Ф. Суарес; художник Педро Г. Эспиноса; композитор Хуан Бланко.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют: Энрике Сантиестебан, Рейнальдо Миравальес, Рене Санчес, Пилин Вальехо, Идальберто Дельгадо.

Роли дублируют: Ю. Саранцев, Е. Весник, О. Голубицкий, И. Гуров, К. Румянова.

●

«Король Королю», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Вайс, Иржи Муха, Иржи Брдечка; режиссер Мартин Фрич; оператор Вацлав Гунька; художник Олдржих Босак; композитор Юлиус Калаш.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Лойза — Иржи Совак (дублирует Ю. Саранцев), Исмаил — Милош Копецкий (А. Карапетян), Ленка — Иржина Богдалова (Н. Крачковская), Пшеничка — Иозеф Кемр (А. Тарасов), Пупард — Вальтер Тауб (Б. Рунге), Эда — Властимил Бродский (В. Сез).



Е. ГРИГОРЬЕВ



НАШ ДОМ



Москва начинается с Кремля, а московское утро с Кремлевских курантов. В шесть утра они бьют ровно шесть ударов, и слышно, как внизу, по площади, отбивая шаг, проходит смена почетного караула. Начинается день.

Город еще спит. Его улицы пусты и просторны.

Его площади чистые и вымытые. Дома начинают только пробуждаться. Слышен треск будильников и обрывки радиопрограммы, смутно, по-утреннему.

По улицам вереницей мчатся пустые, прозрачные троллейбусы.

В метро начинают работать эскалаторы, и первый пассажир одиноко спускается на одном из них.

Еще удары курантов! Город набирает темпы. От остановок отходят переполненные автобусы.

Электрички с ревом подходят к перронам вокзалов. Минутный людской прилив — и снова пустые перроны.

У Центральной проходной ЗИЛа — последняя волна. Потом она спадает. Остаются пустые двери и бронзовый Лихачев. Где-то бьют часы. Москва уже начала свой рабочий бег.

Стрелка подползает к восьми. Распахиваются двери ГУМа.

Грохот мелодий. Руки, улыбки, глаза. «Встречайтесь у фонтана...» Покупают ткани, пластинки, готовое платье, баранью ножку, детские игрушки и сувениры.

А через весь город, мимо ликующих москвичей, едет вереница открытых машин: Москва встречает зарубежного гостя.

Наступает вечер. Над стадионом в Лужниках вспыхивают на мачтах глазницы прожекторов. По полю мечутся игроки, и в сумерках слышны вздохи стотысячных трибун.

В консерватории в затемненном зале сосредоточенные лица.

И город, в выходных вечерних костюмах, город на улице Горького,

на Арбате,

у кинотеатров,

в светящихся залах Дворца съездов,

в сияющем «колесе обозрения» над парком,

в светлячках-пароходах на темной Москве-реке.

И за одним окном одной квартиры одного дома пели:

Теплый ветер с юга,
Развезло дороги.
И на Южном фронте
Оттепель опять...

Пели у Ивановых. Вся семья была в сборе.

Пел отец и дядя Коля, брат матери, лучший друг семьи. Пели они тяжело, натужными голосами.

Мать сидела рядом и подпевала, мать привыкла делать то же, что и муж.

Дети молчали. Они сидели по другую сторону стола и смотрели, как поют родители.

Старший сын, Николай, только слушал и посматривал за братьями.

Дима сидел неподвижно и о чем-то думал.

Володя ел.

Все было привычно.

Младший, Сергей, из кусков печенья строил домик.

Кончились титры, кончили петь, и Сергей, не отрываясь от своего занятия, сказал:

— Дядь Коль, а теперь про болота.

— Что? — дядя Коля не мог перестроиться сразу.

— Про болота. «Кто умирал на снегу...»

— Не спеши, Сережа, не спеши. Дай передохнуть. «Про болота...»

Мать перегнулась через стол, разрушила «домик», поймала сына за руку и шлепнула.

— Следующий раз по губам за такие вещи,— сказала она. — Я тебе дам, хлебом баловаться.

— Правильно! — сказал отец.— Тебя кто учил?

— Никто.— Сергей потрогал губы.— Это я сам придумал.

— Я тебе попридумаю! — снова сказала мать.— Я за тебя возьмусь, кажется. Ишь ты!

— А вы что ж не поете, молодежь? — спросил дядя Коля.

— Песен этих не знаем, дядь Коль,— сказал Володя.

— Не знаете, а надо бы знать. Дмитрий, а ты-то почему не знаешь? Чем же ты занимаешься в своем училище?

— Музыкой.— Дима поднял глаза и посмотрел на дядю Колю.

— А это что?

— Народное творчество,— сказал Николай,— фольклор.

— Фольклор,— повторил дядя Коля неприязненно.— Специально, наверное, слово придумали.

— А как же,— сказал Николай.— Зря никто хлеб не ест.

Дядя Коля ничего не ответил, только тяжело пошевелил губами.

— Ну?! — Отец поднял рюмку.

— Ты, батя, не спеши,— сказал Николай.— Неправильный обгон к чему приводит?

— К аварии,— сказал отец обреченно.— Не уверен — не обгоняй. Давайте выпьем!

Выпили, стали закусывать.

— Кушайте, кушайте,— суетилась мать.

— У нас в субботу один все разнес,— сказал отец.— Как только сам уцелел? Правда, говорят, был выпивши...

— Тогда и нечего говорить,— сказал дядя Коля.— Надо было думать. Я в прошлый раз встал после дня рождения — не та голова. Пошел отпросился. А как же — не шутки!.. А тут еще сон!

— А что за сон? — спросил отец.

— Сон! Выбрали меня во французское правительство. Да!.. Я и сам удивился, почему во французское, но раз надо, что ж делать. Говорят: «Ничего, поможем». Ну что ж, мне бы лишь переводчика, а там что-нибудь сообразили б. И встречаю я нашего механика. Душевный человек. И он мне говорит так задушевно: «Коля, пойдем!»— И дядя Коля сделал манипуляцию пальцами, и все за столом согласно кивнули.— Я говорю: «А чего ж, пойдем». А его, оказывается, тоже выбрали. Я спрашиваю: «Что делать-то будем?» «Ничего, посмотрим. Прорвемся как-нибудь». Вроде полегчало на душе, все же вдвоем. А потом он пропал, и стою я один на углу Серпуховки и жду.

А что жду, сам не знаю.— Дядя Коля вздохнул, оглядел всех и продолжил. — Тут наш секретарь ко мне подходит. «Здравствуйте!» — говорю я. «Здравствуй,— отвечает — и цап меня за руку.— Это у тебя что?» Я говорю: «Трешка». Собрали мы, значит. Он меня и начал: «Мы вам доверили, а вы на бутылку?» Куда деваться, махнул рукой на все — и проснулся. Голова болит, на душе неспокойно. Пошел, взял отгул.

— Да,— сказал отец.— Мне тоже что-то снилось, и тоже на политическую тему, тоже интересное! — и он закачал головой.— Забыл!

— А у нас в полку,— сказал Володя,— был человек, которому вообще ничего не снилось.

— Не может быть! — сказал дядя Коля убежденно.

— Сочиняй,— сказал отец.— Таких людей не бывает. Зачем же спать тогда?

Все рассмеялись.

— Это он для разговоров,— сказала мать.— Чтобы о нем больше говорили.

— Это точно.— Дядя Коля потянулся за рюмкой. — За французское правительство? Хо-хо! — усмехнулся он и сокрушенно замотал головой.— Я после, на работе, встречаю механика и рассказываю — так, мол, и так. Он тоже расстроился. Душевный человек! Говорит: «Что ж ты?» А что я? — И дядя Коля махнул рукой.

Выпили. Отец взглянул на сыновей.

— Дмитрий, ты чего такой мрачный?

— Я не мрачный,— сказал Дима.

— Мрачный, мрачный,— сказал дядя Коля.— Я тоже смотрю.

Дима посмотрел на мать.

— Мам, ты говорила?

— Нет,— сказала мать.— Вот скажи сам. Слушай, отец.

— Наша очередь подходит,— сказал Дима.

— Какая очередь? — спросил отец.

— На пианино.

— Да? — удивился отец.— А нельзя ее отодвинуть. Денег, сынок, нет.

— Не знаю. Наверное, можно.

Все посмотрели на Диму, и всем стало неловко. Молчали.

Отец печально повторил:

— Денег нет. Может, обойдешься? Раньше-то обходился,— и он опять повторил: — Денег нет, сынок.

— Надо купить,— сказал Николай,— а то ходит по клубам. Я удивляюсь, как его только хватает?

— Точно,— поддержал дядя Коля.— Я тоже удивляюсь.

— Ему свой инструмент нужен,— сказал Николай.— И так сколько лет бегает!

— Я не против,— сказал отец.— А деньги?

— Найдем,— сказал Володя.— У меня премия, и в кассе взаимопомощи назанимаем. Сложим все получки, прорвемся как-нибудь.

— Размашистый ты больно стал,— сказала мать,— а есть что будешь?

— Ничего,— сказал Володя,— прорвемся.

— Прорвемся,— повторила мать.

— А что? — сказал Николай рассудительно.— Соберем, назанимаем. У матери сбережения возьмем. Ма, сколько у тебя в чулке?

Мать что-то проворчала.

— Ну все равно, все наши! В общем, наберем. И так собирались четыре года, хоть посмотрим, как он играет. Дядь Коль, ты как, поддержишь нашу фирму?

— Подумать надо,— солидно сказал дядя Коля.— Дело серьезное.

— «Подумать». Ничего себе! Когда ж думать? Стареешь ты, дядя Коля, на глазах!

— А-а!.. В общем, в принципе я «за», а как же, надо поддержать начинание. Надо...

— Ну, дядь Коль, ты всегда стоял на правильных позициях.

— А как же. Я стоял, когда тебя еще не было. Как поставили, так ни шагу назад.

— Так,— сказал Николай.— Серега, ты «за»?

— За,— сказал Сергей.

— Он-то «за»,— сказала мать.

— Главное выяснить общественное мнение.

— Главное, чтоб деньги в кармане были,— сказал отец,— тогда выясняй. А то можно такие планы нагородить, что будь здоров. Журавль в небе!

— Это точно! — поддержал дядя Коля.— Лучше синица в руках. Мне под Сандомиром приказывают: «Атакуй ротой!», а от роты один танк остался. Знаем мы этот журавль.

— Ты, батя, пессимист,—сказал Николай.—И дядю Колю за собой в болото потянул. Нехорошо получается!

— В какое болото? — переспросил дядя Коля.— Куда меня потянули?

— Я не пессимист,— сказал отец.— А я жизнь знаю.

— Так это оно и есть,— сказал Володя.— Пусть ее наши враги знают, а мы ее должны что?.. Преобразовывать!

— А я чем занимаюсь? — сказал отец.— Я и преобразовываю.

— Ладно,— сказал Николай.— Вовка — «за», дядя Коля — «за», Серега — «за», я — «за», Димка не участвует. Мам, ты как?

— А ну вас с вашими игрушками.

— Значит, воздержалась. Ты, батя?

— Так я, как хочешь. Деньги-то у матери, она у нас — финансы.

Мать с удовлетворением повела носом.

— Двадцать восемь лет тебе уже, Николай, а не понял ты жизни: с Сергеем дружбу завел, а деньги у матери. Учил тебя, учил.

— Батя, а душою?

— Не мешало бы,— сказал отец.— Ты-то, мать, как думаешь?

Мать была страшно довольна. Она важно и сердито помолчала.

— Несерьезно все это, денег мало.

— Ничего,— сказал Володя.— Прорвемся.

— Прорвемся,— повторил Сергей.— Димка играть будет.

— Ты-то прорвешься,— сказала мать, она подсчитывала и соображала.— Ботинки тебе надо покупать на лето. В футбол бы поменьше гонял.

— Он больше не будет,— сказал Володя.

— Я больше не буду,— сказал Сергей.

— Не будет,— повторила мать, и все рассмеялись.

Николай качнул головой.

— Какую идею на нет свели! Дядь Коль, поддержи!

— Я поддержу,— сказал дядя Коля.— Ты только, Коля, на меня не очень...

— Так морально.

— «Морально». Морально я всегда всей душой.

— Ладно, мам, перебьемся,— сказал Николай.— Бутылочки сдадим.

— Бутылочки,— повторила мать.— Вот они у меня где, ваши бутылочки!

Наступило молчание.

— Да,— сказал Николай.— Ни с какой стороны не подъедешь. Что ж делать? На нет и суда нет. Вопрос исчерпан,— покосился на мать.— Мать бы и сама не прочь, но что делать! Ничего, Дима, ничего. Обойдешься как-нибудь так. И давайте переменим пластинку.

Все сделали вид, что «переменили пластинку». Мать подозрительно оглядела всех.

— Ох, Николай, испортил тебя флот: научился с матерью хитрить!— И она погрозила сыну пальцем.

Рюмки были уже наполнены, и отец сказал:

— Ну, будем здоровы!

И все чокнулись.

На черном асфальте дороги пузырился дождь. Впереди был переезд, там загудел шлагбаум и стал опускаться.

Володя сидел в кабине своей огромной машины и смотрел на шлагбаумщицу.

Показался поезд, но не совсем обычный — в теплушках стояли парни и смотрели на Володю.

Он вылез из кабины и неуклюже помахал рукой: ребята уходили в армию.

Они тут же замахали в ответ, никто из них не кричал, потому что и сам Володя только махал.

Состав прошел, Володя полез в кабину и увидел, что рядом с его машиной стоит «Победа», и двое — мужчина и женщина — смотрят на него из-за стекла. Видимо, они наблюдали всю эту сцену. Поднялся шлагбаум, и они поехали вперед.

Дорога была мокрая и блестящая. И пустая. Падал дождь. Потом дорогу стиснули березы, и стало светлее, а дождь немного отступил.

После поворота дорога была прямая, черная и мокрая. И очень красивая.

Володя переключил скорость, включил «дворники», и их щетки заходили по стеклу. А в это время вышла она, прямо из берез, и стала посредине дороги.

Он не сбавил скорость, а она не уходила с дороги, а так и стояла в своем красивом коротком плаще под дождем, на этой черной дороге, и он ехал прямо на нее.

Он моргнул ей фарами — сигналить он не хотел, но она стояла, и он тогда еще посигналил — и она опять стояла, будто это ее и не касалось.

Так он доехал почти до нее, насколько можно было, и она все стояла. Но он затормозил вовремя. Она все же испугалась, и они посмотрели друг на друга через стекло. Она была очень красивой, и ей очень шел этот короткий плащ.

Тогда Володя сказал первый:

— Добрый день. Погода сегодня...

— Здравствуйте,— сказала она.— Погода дождливая. Я хотела вас попросить подвезти...

— Я тоже так подумал,— усмехнулся Володя.

— Там дети.

Володя посмотрел направо и увидел их, похожих на воробьев, человек десять и с ними какую-то женщину.

— Далеко? — И он вылез из машины.

— Через поле. Там детский сад. А то дождь.

— В грузовиках детей не возят.

— Я знаю, но здесь редко бывают машины.

— Ладно,— сказал Володя.— Дети — наше будущее.

Они перепрыгнули через канаву и подошли к детям. Дети сидели тихо и молча, как мышки, наверное, замерзли.

— Здравствуйте! — сказал Володя.

Женщина, она, конечно, была воспитательницей, сказала:

— Здравствуйте.

Дети промолчали, но одна девочка протянула задумчиво:

— Здравствуйте, дядя.— И они повторили это на разные лады один за другим:— Здравствуйте, дядя,— видимо, ребята здорово замерзли.

— А ну-ка, поехали.— Володя взял двоих на руки.

— Поехали,— повторил парень, а девочка стала кокетничать.

Володя перенес их на дорогу и засунул в просторную кабину.

— Только не ломать,— сказал он.

— А подудеть? — спросил парень.

— Подудеть можно.

— И я хочу,— сказала девочка важно.

— Ты подождешь,— сказал парень так же важно.

Девушка тоже принесла двоих, и Володя удивился.

— Вы уж лучше по одному.

Но она ничего не ответила.

Еще одного принесла женщина. Володя оглянулся.

— Всех мы сразу не возьмем.

— Это недалеко,— сказала женщина.

Тот парень, в кабине, гудел вовсю, и поэтому оставшаяся у леса детвора кричала:

— И меня, и меня!

Володя сказал:

— Все равно, далеко-близко. Возьмем в два захода. Кто из вас сейчас поедет?

— Езжайте! — сказала девушка.— Не беспокойтесь, Нина.

— Спасибо вам, Танечка.— Женщина села, и Володя усадил к ней на колени мальчишку.

— Как?

— Хорошо, спасибо.

Володя закрыл дверцу. В кабине «его» мальчишка сказал:

— Правда же, дядя, вы мне разрешили, а им нет?

Володя усмехнулся.

— И нам тоже,— сказал другой,— дядя разрешил, только мы не спрашивались.

— Да,— загалдели другие,— нам тоже.

— Не мешайте дяде,— сказала Нина.— Дядя работает.

И Володя опять усмехнулся. Он уже включил зажигание, выглянул в окно, хотя знал, что там никого нет, и они поехали.

Когда Володя развернулся и остановил машину, ребята уже кричали и махали ему руками. Девушка не пыталась их останавливать, и это понравилось Володе.

Она опять взяла двоих, и он еще не вылез из кабины, как она подошла с ними к машине.

Володя засунул детей в кабину, и они принялись истязать гудок. А он пошел за другими.

Девушка подошла раньше, но он не дал ей взять снова двоих.

— Берите одного.

Она взяла одну девчонку и молча понесла к машине. Володя взял двоих. Он обогнал ее и усадил детей в кабину, а затем и ту девочку, которую принесла она, а потом бегом сбегал за последним, а она стояла и посматривала на него.

Последний мальчишка протянул руки, прыгнул Володе на шею и так прижался к нему, что Володю всего захлестнуло, и он сказал:

— Ничего, прорвемся!

У машины Володя обратился к девушке:

— Сначала садитесь вы, а потом я усажу его вам на колени.

— Не надо,— сказала девушка и улыбнулась.— Я не поеду.

Володя кивнул, усадил ребят, проверил, плотно ли захлопнута дверь, и вскочил в кабину. Девушка улыбалась.

— До свидания, ребята! — и помахала рукой, и те тоже замахали:

— До свидания, тетя Таня!

Володя посмотрел на нее. Их взгляды встретились, и потом ее не стало видно. И он опять посмотрел назад.

А Таня осталась на дороге и еще смотрела вслед машине, большой и тяжелой.

Володя вернулся быстро. Затормозил на том же самом месте. Медленно проехал вперед, потом назад, задним ходом, машина двигалась по дороге, раздумывая и не зная, что делать, так же как он сам.

Никого не было.

Он остановился и стал сигналить, морщась, как от зубной боли. Потом вылез из машины и огляделся.

Шумели под дождем березы. Было тихо.

Он посигналил еще и уже после услышал треск мотора и увидел на дороге велосипед с моторчиком и человека на нем. Велосипед проскочил мимо Володи, и тогда он развернул машину и поехал обратно.

Дети обедали. Они сидели на открытой веранде, шумели, стучали ложками, а их кони, грибы, горки стояли тут же во дворе, напротив, одиноко и мокли под дождем.

Володя заметил Нину, и она улыбнулась ему:

— Идите на веранду!

На веранду он не пошел, застеснялся.

— Я здесь. Мне всего два слова.— Стекавшие с крыши капли падали как раз между ними.— Я не нашел этой девушки,— сказал Володя.— Таню... Так ее зовут, кажется?

Нина смотрела, будто не понимая.

— Так.

— Она у вас работает?

Нина отрицательно помотала головой и уже после сказала:

— Нет, не работает. Я гуляла с группой, и нас застал дождь.— И она опять замолчала.— Через поле нельзя было идти, вот она нам и помогла остановить машину.

Володя зачем-то еще спросил:

— Вы ее впервые встретили?

— Первый раз. Сама подошла и спросила, а потом стала останавливать. Хорошая девушка.

— Хорошая,— повторил Володя.— Ну ладно, извините. До свидания.

— Пожалуйста. Спасибо вам, что выручили.

Володя пожал плечами, и тут появилась «его» группа:

— Тетя Нина, мы пришли.

Нина сказала другим голосом:

— Скажите дяде: «Спасибо! До свидания!»

Группа уставилась на него, Володя попытался улыбнуться и переминался с ноги на ногу.

— Ну?! — сказала тебя Нина.

— Спасибо,— заголосила недружно группа.— До свидания, дядя!— И тут выпорхнул один, с хитрыми глазами, и закричал:

— Дядь! Приезжайте еще! Покатаемся! — И вся группа дружно встрепенулась.— Приезжайте, дядя! Покатаемся!

Володя заулыбался, попятился, повернулся и зашагал по дорожке, переступая через лужи.

Дорога была пустая и мокрая. Шумели березы.

Машина проехала вперед, остановилась, сигналила резко и настойчиво. Затем стремительно откатилась назад, снова засигналила призывно и ожидающе. Развернулась, тронулась вперед, медленно, будто колеблясь, потом быстрее и потом рванулась и ушла по дороге.

Вначале ее еще можно было увидеть, потом была точка — и ничего. Осталась только дорога, березы и шум ветра в вершинах и дождь, падающий тихо и бесконечно.

В зале автовокзала было шумно и многолюдно. Николай стоял у диспетчерской.

— Вы меня с кем-то путаете? — сказала девушка-диспетчер.

— Вы — Аня?

— Нет, я не Аня.

— Значит, действительно путаю,— сказал Николай.

Он оформлял путевой лист. Кругом ходили люди — шоферы и пассажиры. В динамике непрерывно хрипели слова об отправлении или прибытии следующей машины. Николай поднял голову.

— Плохая у вас техника.

— Мастеров нет,— согласилась девушка и вдруг другим голосом быстро сказала: — В вашем автобусе поедет товарищ из управления, место семнадцать. Постарайтесь.— И уже опять прежним тоном: — Возьмите путевку.

Николай взял путевку, сказал серьезно:

— Спасибо! -- и уже своим обычным тоном: — Вы спасаете мне жизнь, правда.

— Пожалуйста! — сказала девушка. У нее зазвонил телефон. Она сняла трубку и сказала деревянным голосом:— Диспетчер Новикова слушает,— и еще раз кивнула Николаю.

— Матвеич! — обратился Николай к своему напарнику. Они стояли около своего автобуса «Рязань — Москва».— Жизнь требует, чтобы мы выдали маленькую самодеятельность.— Он взглянул на напарника.— Застегни рубашку! Подтянись. Что у тебя за вид?

Матвеич (вся семья Ивановых считала его настоящим человеком) спокойно застегнул рубашку, спокойно сказал:

— Вид обыкновенного человека.

Динамик объявил: «Через две минуты начинается посадка на автобус «Рязань — Москва».

— Час пробил! — сказал Николай. Он уселся в кресло, немного растопырив локти, будто на деревянном коне перед базарным фотографом. Рядом стоял уравновешенный Матвеич— воплощение житейской мудрости и спокойствия.

Автобус подплыл к автовокзалу, осторожно замер.

Уже по привычке нервничала очередь, с чемоданами, корзинами и просто так.

Николай открыл переднюю дверь, вышел из автобуса. Люди тут же пристроились к нему, вытягивая вперед руки с билетами. Николай не спешил. Смотрел на очередь. Улыбался. Сказал громко и четко, будто говорил речь:

— Здравствуйте, товарищи пассажиры!

Очередь как-то вздрогнула, притихла, кто-то буркнул в конце:

— Здравствуй и ты.

— Добрый день! — продолжал Николай все с той же улыбкой и тем же трубным голосом.

Все совсем успокоились и почувствовали себя за семейным столом. Несколько голосов ответили:

— Добрый.

— Добрый день!

— Вас повезут шоферы первого класса: Иван Матвеевич Смирнов — он сделал жест в сторону Матвеича, и тот приподнял фуражку и сказал:

— Здравствуйте!

Из очереди неуверенно заулыбались, и женщина, стоящая третьей, вежливо и приятно сказала:

— Здравствуйте!

— ...И Николай Иванович Иванов.— Николай приподнял фуражку, и ему ответили дружными улыбками.— А теперь начинаем посадку. Дети и женщины — вперед.

Посадка началась. Николай помог войти пожилой женщине —место шестое. Пожалуйста! Иван Матвеевич укладывал в багажник чемоданы и корзины. Некоторые мужчины ему помогали. Голос Николая отсчитывал:

— Место девятое. Направо, пожалуйста. Двадцать первое, направо у окна, пожалуйста. Семнадцатое...

«Семнадцатый» стоял перед ним. Это был мужчина лет сорока, с плащом через руку, с портфелем, в сером строгом костюме, с серыми глазами на умном лице.

— Семнадцатое,— повторил Николай,— налево.— Спасибо! Пожалуйста! — и он посмотрел ему в спину. — Потом заметил, что одна женщина хочет открыть окно, заглянул в салон, громко сказал: — Мужчины! Помогите женщинам открыть окна. Окна открывайте только с левой стороны, чтобы не было сквозняка. Детей сажайте около окон.

Несколько мужских фигур метнулось по автобусу.

Посадка шла к концу. Матвеич запер багажник, последний пассажир влез в автобус.

Около автобуса остались лишь провожающие и посторонние.

Женщина выглянула из автобуса, сказала извиняющимся голосом:

— Товарищ водитель, можно я выйду попью воды?

— Пожалуйста! — сказал Николай, взглянув на часы. — До отправления семь минут: все в вашем распоряжении.

— Спасибо!

— Пожалуйста.

Подошел Матвеич.

— И все?

— Нет одного — первого.

Какой-то застенчивый человек подошел к ним, постоял, застенчиво улыбаясь, застенчиво сказал:

— Товарищ водитель...

Николай просматривал билеты. Матвеич смотрел на подошедшего, но молчал.

— Товарищ водитель...

Николай, не поворачивая головы, сказал:

— Товарищ водитель слушает.

— Товарищ водитель, мне в Москву надо, очень срочно.

— Всем надо в Москву.

— Мне очень нужно. Очень. А билетов нет. Может, можно?—И он заулыбался томительно и безнадежно.

— Нет, нельзя,— сказал Николай, положил билеты в карман, повернулся наконец к нему. — Законы, гражданин, для всех одинаковые.

— Я понимаю,— поспешно согласился тот.— Раз нельзя, что же делать.— Вздохнул.— Извините.— Покорно отошел в сторону и замер, бессмысленно улыбаясь в пространство.

Чернявый парень в тенниске и с сеткой в руках, жилистый, худощавый, вывернулся из-за спины, сказал с улыбкой:

— Привет!

— Привет! — ответил Николай.

Матвеич только кивнул важно головой.

— Слушай, друг! В Москву надо ехать, а с билетами не получается.

— Не могу, друг.

Парень продолжал настойчиво улыбаться.

— Одного можно все же взять.

— Нельзя.

— Брось ты,— засмеялся парень.— Имей совесть! Надо же выручать друг друга. Я же за делом еду, потому и прошу.

— Понимаю, но машина же не моя. Это тебе не частная лавочка, друг, а государственная фирма.— Придвинулись еще какие-то люди, потянули головы, прислушиваясь к разговору. — Обращайтесь к начальству. Разрешат — пожалуйста.

Один сказал:

— Я думаю, шеф, можно это устроить. В долгу тоже не останемся.

— Ясно, за красивые глаза никто не повезет.

Другой сказал проникновенно:

— Товарищ водитель, выручите, пожалуйста. Очень надо ехать. Выручите!

Николай стоял один против всех (Матвеич за спиной на подножке), сказал, глядя поверх голов:

— Идите, обращайтесь по инстанции. Наше дело — везти.

— А-а, — сказал чернявый,— твое дело везти? Ты хорошо правила усвоил, вижу, какой законник. Сказали — повез, нет — не буду. Так?

— Ладно. Не базарь.

— А ты меня не учи.

Вернулась пассажирка, удивленно поглядывая на происходящее, прошла в автобус. Место «17» поднял на нее глаза, а потом стал следить за событиями.

Снова объявили: «Автобус по маршруту «Рязань — Москва» отправляется в девять часов десять минут. Посадка продолжается».

Через толпу протиснулась старушка в черном платке, подняла на Николая выцветшие чистые глаза.

— Сыночек, возьми в Москву. Очень надо...

Толпа замолчала в ожидании.

— Билет, бабушка, надо покупать,— примирительно сказал Николай.

— Нет билетов, сыночек,— заторопилась старуха.— Нету! А мне срочно надо. Срочно. Дочка у меня... Вот телеграмма... — она протягивала телеграмму.

Николай отвел ее руку.

— Срочно, бабушка, на самолет садитесь и летите.

Чернявый опять, усмехаясь, сказал:

— А он — умный. Сколько умных развелось, а потом удивляемся — откуда разные бюрократы берутся.

Николай молча и коротко глянул на него.

— Сыночек! — продолжала старуха.— Что же делать-то. Дочка умерла... хоронить надо... Ехать надо быстро, а все говорят: «Не мое, не мое...»

— Это всегда так,— сказал кто-то в толпе,— дескать, всей душой, но не могу, не имею права такого. Вот и получается: всей душою, а дела — ни черта нет.

И толпа, чувствуя теперь принципиальную основу (не за себя, а за старуху!), взорвалась, дружно загудела:

— Возьми старуху, ты.

— Имей совесть.

— Да он ее потерял.

— Тоже холуйские замашки.

— Если она у него была.

— За ними тоже следят.

— Если захочет — провезет.

— Возьми бабку, умник.

Пассажиры молча наблюдали из окон.

Николай оглянулся. «Семнадцатый» смотрел на него. Их взгляды встретились. Решать должен был он один. Крики усилились.

Тогда Матвеич сказал рассудительно:

— Ну-ну! Ребята! Нельзя так. Закон! Ревизоры! Что вы?

Какой-то парень протиснулся вперед, прямо на Николая, полез в автобус.

Николай протянул вперед руку.

— Куда?

— Как куда? В автобус.

— В автобусе ездить — билеты надо покупать (и опять чернявый выкрикнул: «А он все знает. Выучили его хорошо»).

— Да? — сказал парень.

— Да.

— А у меня есть билет.

Николай взял билет, посмотрел на парня:

— Сразу надо предъявлять.

— А я сразу — по требованию.

Теперь можно было отправляться. Время исходило тоже. Они втиснулись в автобус.

Николай сказал в салон пустым голосом:

— Машина отправляется.

С минуту он сидел молча, неподвижно.

Он сидел в кабине за ветровым стеклом с черными призывными буквами над головой «Рязань — Москва», в машине с заведенным мотором, готовой рвануться вперед и замершей на месте, будто в раздумье.

Неожиданно зажглись фары, неестественно и зловеще блеснули при дневном свете и погасли.

Николай тяжело повернул голову, столкнулся с глазами старухи (там, за стеклом. Они сразу ожили). Матвеич смотрел в сторону.

Николай встал, вышел в салон автобуса. На него смотрели спокойно и беззаботно. «Семнадцатый» просматривал газету спокойно и чинно.

— Ты что, Коля?— Матвеич заволновался сзади.— Ты что?

— Ладно, — сказал Николай.— Я, как ответственный товарищ, пронесу эту ответственность на себе. — Он открыл дверь, сказал скупо и жестко, поджав губы: — Сколько вас?

Головы покрутились, переглянулись.

— Кто едет, поднимите руку.

Семь послушных рук поднялись, как в школе (ему бросилось в глаза, как держала руку старушка), семь притихших пар глаз смотрели на него снизу.

— Заходите по одному! — сказал Николай.— Только быстро. Бабушку вперед.

Бабушка уже поднималась.

— Спасибо, сыночек, спасибо.

Он взял у нее из рук корзину, поставил у ног молчащего Матвеича, сказал парню, сидящему впереди (тому самому):

— Уступи место бабушке.

Остальные быстро и деловито прошмыгивали мимо в глубь автобуса.

— А мне стоять?

— Ничего,— сказала старушка.— Я постою, я постою, не волнуйся, сыночек.

— Постоишь, не развалишься!

— Да?

— Да.

— Ничего,— опять завелась старуха.

— Правильно,— сказал парень.— Логично. Садитесь, бабушка.— Он встал.

Бабка засуетилась.

— Ничего, ничего, сынок, я крепкая.

— Садитесь, бабушка,— рявкнул Матвеич.— Садитесь.

Старушка поспешно и послушно села как-то по-сиротски неудобно и затихла.

— Товарищ водитель!—это заговорил наконец «семнадцатый».—Вы нарушаете...

Стало тихо. Все смотрели на него. Сзади тяжело дышал Матвеич. Отвечать должен был он один — Николай.

— В чем дело? Чем вы недовольны?

И тут же вся семерка недоброжелательно загудела, а чернявый сказал:

— Ишь ты, какой сознательный. Только для себя хорошую жизнь устраивать хочет. Он сел, а другие — как хотят. Хорошо придумано!

— Вы не имеете права брать лишних пассажиров.

— Вот что!— сказал Николай.— Вы сидите — и сидите. Вы пассажир, а машину поведу я, и я за нее буду отвечать, а не вы: ваше дело — сидеть и в окно глядеть.

— Правильно! — загудела семерка.

— Вы не грубите, а выполняйте правила и не занимайтесь тем, чем вам не положено.

— А кто знает, что мне положено? Вы? Или я? Кто это должен знать?

— Вы ответите за это,— сказал спокойно товарищ из кресла № 17 и стал продолжать читать газету.

— Конечно. Я отвечу, а не вы. Так что договоримся об этом сразу.

— Поехали,— сказал Матвеич,— поехали!

Николай сел за руль.

Диспетчер бежал через площадь, размахивая круглым жезлом.

— Чего стоите? Трогайте! Отправляйтесь!

— Отправляемся,— сказал вслух себе Николай.

Автобус рванул вперед, с ходу набирая скорость, пересек площадь, и, обгоняя черный лимузин, Николай вывернул руль, отбросив в сторону тело, кивнул в сторону машины.

— Растопырился! Колхоз, моя деревня!

Москва. Демонстранты шли плотной толпой. Над головами виднелись лозунги на английском, русском, арабском языках: «Руки прочь!», «Долой империализм!», «Прочь руки от Ближнего Востока!», «Миру — мир!»

Из двора выскочил парень в кожаной куртке, быстро завел мотоцикл и, переваливаясь, укатил по улице, едва не захлестнутый толпой.

Перед посольством остановились. Вмиг решетка была облеплена плакатами. Улица стремительно наполнялась людьми, кричащими и ощетинившимися.

Володя двигался в этой массе людей, повторяя общее движение и общий крик. Кругом были плечи и головы.

Потом крики смолкли: впереди начался митинг. Над толпой поднялся парень, обвел улицу горящими глазами и заговорил быстро по-арабски. Рядом поднялась вторая фигура и начала сбивчиво и горячо переводить. Отсюда ничего не было слышно: кругом шумели и напирали, и лишь когда все начали кричать, здесь тоже подхватили, и крик перекатывался вдоль всей улицы.

Люди тянули шеи, стараясь услышать, изредка перебрасывались словами.

— А где посол?

— Тише, ничего не слышно.

— Боится, наверное.

— Здорово говорит.

— Окна-то бить будут?

— Тише, товарищи!

— Проклятые империалисты, сколько людей от работы оторвали.

Володя покосился в сторону говоривших. Двое мужчин со спокойными лицами кадровых рабочих.

— Вот так,— сказал один,— на горло надейся, но сам не плошай.

Володя хотел что-то ответить, но увидел Таню, и на его лице появилась улыбка.

— Э-э! — закричал он и помахал рукой,— Таня!

Но тут налетела волна, и все закричали.

— Таня!

Таня увидела.

Тоже подняла руку:

— Э-э!

Окружающие с удовольствием заулыбались.

— Ну вот,— сказал кто-то.— Прощай, Ближний Восток. Все кончено.

— Ладно,— сказал Володя и стал пробираться.

— Святое слово. Как только без него обходились бы.— И опять покатилась волна, и все разом переключились.

Там впереди, у посольства, что-то произошло (вышел представитель посольства), потому все задвигались и заволновались.

Володю сжали плечами, затерли и понесли. Развернули, как щепку, перекрутили.

У стены он зацепился рукой за прутья решетки и вырвался из толпы.

Стоять было неудобно. Володя огляделся. Недалеко, как спины слонов, торчали над толпой крыши автобусов. Это были специализированные автобусы. На них стояли кинокамеры и какие-то другие неизвестные аппараты. И люди, обвешанные проводами.

Володя рванулся и пробился к ближайшему автобусу. Он взобрался на него и огляделся.

На автобусе было двое. Один, длинный, стоял почему-то на коленях перед аппаратом. Он обернулся к Володе:

— Здесь не трибуна. Это для технических целей.

— Мне надо.

— Надо? Это тоже не здесь. Идите, идите.

Второй тоже обернулся и раздраженно закричал (кругом все шумели):

— Куда вы лезете?

— Ладно,— сказал Володя и сузил глаза. Он повернулся к ним спиной и выпрямился.

Тани нигде не было. Одни головы. Вся улица была забита людьми.

— Товарищ,— сказал длинный за спиной,— я к вам обращаюсь. Покиньте, пожалуйста, территорию. Вы мешаете.

— Сейчас, — сказал Володя не оборачиваясь. Потом он увидел Таню.

— Таня!

— Ну это уже черт знает что! — сказал второй.— Вы что, с ума сошли?

— Никакой ответственности: одна непосредственность.

— Таня!

Таня стояла на противоположной стороне улицы, на ступеньках большого дома. Она тоже смотрела по сторонам, и лицо ее было внимательным.

И снова вся улица наполнилась криком «Долой!», и когда он пошел на убыль, Володя опять закричал, сложив ладони рупором:

— Таня!

Внизу у автобуса что-то недовольно и со смехом говорили ему.

Длинный выпрямился и сказал:

— Вы своими интимными криками заглушаете весь общественный фон.

— Таня!

— Вы хоть с паузами кричите.

— Сейчас,— сказал Володя.— Очень нужно. Я еще раза два: Таня! — И опять улица наполнилась криком «Долой!»

— Так, еще раз в темпе!

— Таня! — и Володя заулыбался.

Таня повела головой и подняла руку, потом она стала делать знаки.

— Спасибо, ребята,— сказал счастливый Володя.

И второй нервно и обессиленно засмеялся.

— Привет!

— Привет! — сказал длинный.— Только вы в следующий раз на другую машину, ладно?

— Ладно.

— Ну спасибо,— сказал длинный и поджал губы.

Второй еле пришел в себя:

— Вот подонок! Теперь Волобуев меня ни за что не отпустит.

— Теперь нет! Ни за что! Все.

Маленький черный лысоватый человек показался над машиной.

— А где этот тип?

Длинный опять стал на колени и занялся проводами.

— Этот, что кричал?

— Да.

— Что, ваш знакомый.

— А вы не могли его сбросить. Два здоровых парня! Крутанули бы, чтоб летел отсюда.

— Я, дорогой Владимир Михайлович, не витязь в тигровой шкуре, а звукотехник, и потом мы ждали третьего, а пока вы пришли, он успел сделать свое черное дело и бежать.

— Таких учить надо. Учить! Наглец! Гниль.

Длинный повернулся к напарнику.

— Хорошая реплика. В эфир не проходит?

Больше ничего не было слышно, налетела новая волна криков.

Они остановились перед высоким старым домом.

Таня сказала:

— Вот мой дом.

Володя посмотрел на него и на те, что были рядом.

— Старый... Хороший дом,— и помолчал.

Таня спросила:

— Хотите — я вас кофе угощу?

— Кофе...

Они вошли в старое полутемное парадное.

Лифт светящейся звездой поднимался сквозь решетки этажей, и они стояли молча, потупившись, чуть затаив дыхание.

Потом она открыла ключом дверь.

— Входите...— и другую.— Это моя комната,— и посмотрела, как Володя осматривает комнату.

Володя стоял на середине, около стола, добро улыбнулся и обернулся к ней.

— Хорошая комната.

— Любите музыку? Есть очень хорошие пластинки.

— Да,— сказал Володя.

Она подняла крышку радиолы, включила.

— Вот пластинки. Я пойду сварю кофе.

Он просматривал пластинки, но ни одну из них не поставил, и диск вращался впустую.

Таня вернулась.

— Ничего не выбрали?

— Нет, хорошие пластинки. Трудно выбрать.

Она наклонилась над ними.

— Поставьте эту.

Они пили кофе и слушали. Она сидела спиной к окну, и он смотрел на нее и в окно и улыбался.

Володя сказал:

— У вас хорошее окно. Широкое, светлое. Отличное окно!

Она обернулась.

— Я его тоже люблю.

Еще помолчали. И улыбнулись друг другу.

— Ну как, поможет наша демонстрация?

Володя сказал:

— Я думаю, поможет. Только этого мало.

— Вы были в армии?

— Был. Стрелок-радист. Реактивный бомбардировщик.

— Романтично, наверное? Высоко.

— Ничего.

Пластинка кончилась, и он встал и снял ее.

— Только в небе никого нет. Устаешь. Поставить еще что-нибудь?

— Как хотите.

— Я выключу.

Она кивнула.

— Значит, в небе устаешь без людей? Как интересно.

Он посмотрел на нее.

— А вам не приходилось быть одной?

— Нет. В Москве людей много. Иногда от них устаешь.

— А вне Москвы вам долго жить не приходилось?

— Нет.

— Значит, все впереди.

— Я знаю. Вот сдам сессию и поеду на практику.

Она встала и стала убирать со стола. Потом написала на листке картона и сказала:

— Мой телефон. Если придется еще раз идти на демонстрацию...

— Ладно. Пойдем в организованном порядке,— сказал Володя и глянул на часы.— Надо идти.

— Вы спешите?

— Есть некоторые дела. Брату купили пианино, и сегодня будем отмечать это событие. Он будет играть. Потом жена приезжает, надо встретить.

Она даже не удивилась.

— Жена тоже работает?

— Учится.

— Вы давно женаты?

— Два года.

— А почему вы не носите кольцо, принципиально?

— Кольцо? Да, сейчас модно. Мы собирались, но я купил братишке велосипед. А потом как-то так.

— Более необходимо?

— Да, более необходимо,— сказал серьезно Володя.— Мальчишке велосипед в детстве вот так нужен. Я по себе знаю. Мне очень хотелось, а отец не мог или не хотел: он у меня тоже шофер и ненавидит велосипедистов и не хотел. А мне очень хотелось. Понимаете, какие чувства развиваются? Хочешь и не можешь. Очень опасно. Вот я и купил.

— Вы очень любите свою жену?

— Мы живем дружно. Можно закурить?

— Пожалуйста,— и поставила пепельницу, красивую, из керамики.

— А вы курите?

— Сейчас я не хочу.

— И я тоже не буду,— он встал и опять улыбнулся окну и ей.— Пойду. Спасибо за музыку и кофе. Здорово мы с вами сегодня покричали?

Таня тоже улыбнулась.

— Да.

Они пошли к двери.

— Может, агрессоры и успокоятся?

— Может. До следующей демонстрации?
— До следующей, Володя.
— До свидания!

Вечерело. Поезд уже подошел, когда Володя выскочил на перрон. Он переоделся — был в костюме, галстуке и с цветами.

Пассажиры уже выходили. Из вагона, у которого он остановился, спустились девушки и посматривали с улыбкой на Володю. Все девушки были загорелые, красивые, в спортивных брюках. Одна из них опустила сумку, сделала шаг и обняла Володю.

— Здравствуй! — и потерлась головой о грудь.

— Здравствуй! — сказал Володя. Теперь можно было увидеть ее всю сразу. Она была милая и симпатичная, и было видно, что она очень любит Володю.

— Это мне? Спасибо... — Она взяла цветы.

Он взял сумку, и они пошли рядом, и она все время держалась за его руку и заглядывала ему в лицо ласково и нежно.

— Как тебе удалось вырваться?

— Я на три дня, кое-что надо уладить в управлении.

Две девушки обогнали их, обернулись, в основном на Володю.

— До свидания, Нина!

— До свидания, девочки. Это мои попутчицы. Ты отпросился с работы?

Ходил на демонстрацию протеста.

— А, это... Ну и как?

— Ничего. Я покричал немножко и потом ушел. Митинг был. Арабы здорово кричали.

— Дома как?

— Нормально. Ждут тебя. Пианино купили Димке. Коля провел работу.

— Купили! Боже мой, наконец-таки. Здорово играет?

— Еще не играл. Отец всех собирает. Будешь присутствовать на концерте.

— Ну слава богу, сколько уж он намучился. Я кому не расскажу, все удивляются, как он выдержал. Надо же такое упорство.

— Любит, вот и выдержал, что еще остается делать.

— Я ему подарок везу.

— Только ему? — спросил Володя.

Они вышли уже на площадь.

— Не только. Но и некоторым...— и ласково посмотрела.

Володя был поглощен другим.

— Такси! Эй, такси! А ну, побежали! Вон машина.

Семья, в том числе и дядя Коля, собрались вокруг пианино. Все были одеты по-свадебному. Семья фотографировалась.

Пианино выдвинули на середину комнаты, и все встали за ним, как за баррикадой.

Отец отошел в сторону.

— Так вот лучше: и инструмент, и люди.

— Хорошо,— сказал дядя Коля, он с Володей возился над маленьким фотоаппаратом с вспышкой.

Позвонили.

— Я открою,— сказал Николай и вышел.

— Что же вы ушли?— сказал дядя Коля.— Как же я буду наводить?

— Давай на место,— сказал отец.

— И ты, батя, тоже,— сказал Володя.

— Давай, отец, давай,— сказала мать.

— И я? Хорошо.— Отец послушно вернулся на место и стал серьезно смотреть перед собой.

— Да всем не надо,— сказал наконец дядя Коля,— одного достаточно. Пусть Сергей постоит.

— Я же говорил, что мне не обязательно,— сказал отец Володе.— Что же ты отца гоняешь? Я же знаю...

Вспышка полыхнула, и все замерли.

— Поломался? — спросила мать.

— Испорченный. Никак не починю. Трофейный еще. Ты пленку правильно зарядил?

— Правильно,— сказал Володя.

Отец тоже встревожился.

— А хватит пленки?

— Хватит.

Вошел Николай и сказал кому-то:

— Заходи, заходи. Серега, твой друг пришел.

Вошел друг Сергея. Оба страшно смутились.

— Ты? Здорово.

— Здорово. Здравствуйте,— сказал гость.

— Здравствуй, здравствуй, Петя! — сказал отец.— Заходи, гостем будешь.

Сергей и его друг смутились еще больше.

— Это не Петя,— сказал Сергей.— Это Валерка.

— Валера я.

— Валерка. Валерий Чкалов,значит. Ну все равно, иди,фотографироваться будем.

— Да я пойду.

— Куда? На работу или дети плачут? Ишь ты какой деловой! Становись. Вот, держи крышку, а ты с той стороны. Дмитрий, садись и будто играй, чтоб руки видны были, а мы будем стоять здесь и слушать.

— Хорошо! — опять серьезно сказал дядя Коля.

— Да лучше я со всеми,— сказал Дима.

— А кто ж играть будет? — спросил отец.

— Кто хочет.

— Кто хочет. Ты сегодня именинник. Садись.

— Может, не надо? — Дима почесал затылок и осторожно сел.— Так?

— Руки левее. Голову поверни,— командовал отец.

— Сынок,— сказала мать,— ты слушай отца.— Потом повернулась к Николаю.— Ты чего такой серьезный? Как дела?

— А? — Николай очнулся. Все они стояли за «баррикадой».— Ничего.

— Ну и хорошо,— сказала мать.— Так и надо.— Она посмотрела на Нину, и обе улыбнулись.— Хорошо отдохнула, Ниночка?

— Хорошо, — сказала Нина.

— Голову, голову поверни. На нас, на нас. Улыбайся. Вот так. А?

— Хорошо,— сказал дядя Коля.— Хорошо.

Вошел Сергей с велосипедом.

— Убери, убери эту гадость,— отец замахал рукой.— Ты еще пылесос принеси и поставь рядом, как в деревне.

— Становись! — сказал дядя Коля. Все встали.— Приготовились.— Дядя Коля чем-то щелкнул и быстро, почему-то на цыпочках побежал и пристроился рядом.

Все выпрямились, подняли головы и смотрели прямо перед собой. И лица их были прекрасны. Они стояли дружно и спокойно, как победители, как сплоченная команда бразильцев, и пауза длилась так долго, что мы успели рассмотреть их внимательно и надолго и полюбить навсегда. А после все озарила вспышка, и опять все задвигались: ставили на место пианино.

Дима, высокий, стройный, в узких черных брюках и белой рубашке, «хороший, умный сын родителей», сел за пианино и стал серьезным. Наступило молчание. Дядя Коля, который было оперся о пианино, выпрямился.

— Брамс, — сказал Дима неожиданным голосом,— «Венгерские танцы»,— и, помолчав, заиграл. Здесь были самые близкие люди и самое дорогое — музыка, и он старался, чтобы они нашли друг друга. Он уходил в другие миры, и лицо его становилось чужим и далеким.

Родственники стояли напряженно и неуклюже, боясь шевельнуться.

Дима кончил. Отец шевельнул шеей, сказал неуверенно:

— Молодец.

Дядя Коля тоже поддержал:

— Хорошо поднатаскали. Хорошо! Работу провели большую.

И мать тоже добавила:

— Молодец, сынок, молодец...— и закивала.

— Так,— сказал дядя Коля.— А чего-нибудь наше, народное, сможешь?

— Народное? А что?

— Ну, что-нибудь.

— Я все смогу. Скажите — я сыграю.

— Все? Сейчас, сейчас.— Но от нахлынувших чувств дядя Коля ничего не мог придумать или вспомнить. Он напряженно обвел всех глазами.

— «Катюшу»,— неуверенно подсказала мать.

— «Катюшу»,— обрадовался дядя Коля.— Давай «Катюшу».— Дима заиграл «Катюшу».— Стоп! Стоп! — Дядя Коля стал за спиной Димы.— Давай сначала. И полегче. Давай, Митя. — И дядя Коля запел: — «Расцветали яблони и груши...»

— «Поплыли туманы над рекой...» — стали подпевать отец и мать, но после могучего дяди Колиного «Эх!», после его взгляда, а взгляд был уже сама песня, запели все и сдвинулись вокруг Димы, чтоб чувствовать друг друга, потому что песня требует близости, ее нельзя петь, сидя в разных углах комнаты.

— «Выходила на берег Катюша. Эх, на высокий берег, на крутой...»

И еще раз куплет, разом, на одном дыхании, и когда нужно было выдохнуть «Эх!», то было такое слияние душ, такое единение, такой единый крик, как удар шапки о землю перед дракой: или грудь в крестах, или голова в кустах. Или — или...

Всё! Стояли, молчали, улыбались. И опять выручил дядя Коля.

— Ну, теперь вижу!— он обнял неловко приподнявшегося со стула Диму. — Молодец! Талант! Настоящий гений! — и чтоб как-то разрядить атмосферу: —А то: «музыке учусь!», а что там за музыка? Теперь вижу! Ну, давай по-родственному,— они неловко расцеловались, и потом дядя Коля повернулся к матери: — Давай, Маша! Поздравляю! — И они с удовольствием, складно расцеловались.

И все стали обнимать Диму, а дядя Коля целовал отца, хлопал его по спине, и отец тоже хлопал, и дядя Коля сказал:

— Ну, Ваня, теперь мы можем спать спокойно!

И отец что-то пробурчал и сказал уже ясно и звучно:

— Эх, Коля! — и они еще расцеловались.

— Да! — сказал дядя Коля. — Но эту штуку, симфоническую, он тоже здорово сыграл. Ловко! Молодец!

— Конечно. Еще бы,— сказала Нина.

А отец добавил:

— Это будет даже посложней. Это мы не понимаем, а кто разбирается, это будь здоров! — Но его поддержала только мать.

— А как же.

Остальные промолчали.

Принесли вино, разлили. Вино было красивое и прозрачное.

— Ваня, за тобой слово,— и дядя Коля приготовился слушать.

Отцу хотелось сказать очень много, он был страшно счастлив, и ему хотелось, чтобы и все были рады тоже. Он задумался. Мать подтолкнула его локтем.

— Отец!

— Сынок! — сказал отец и сорвал голос.— Дмитрий, за твои успехи, за здоровье, и чтоб так и дальше держался. И за искусство, за партию и правительство. И за нашу мать!

— Что-то ты много, батя, перебрал,— сказал Николай.

— А-а-а! — отец устал от тоста.— За все! Будем здоровы! — и чокнулись.

И уже сидели за столом, и на столе была белая скатерть, и на ней все, что надо, и играла старая пластинка, заводили ее для шума.

Дядя Коля говорил Диме:

— Ты, Митя, своих не забывай. Выйдешь в люди, большим человеком станешь — не гордись! Мать и отца помни. Они тебя на своем хребте вытащили, а вас четверо, понимаешь? Товарищей и девушек будет много, а мать и отец одни. Братья — тоже. Они, может, музыку твою не поймут, но с тобой кусок последний разделят и рады всегда больше всех за тебя. Вот! Ну, за твою удачу!

— Спасибо! Ваше здоровье.

— Спасибо. Будем здоровы! — дядя Коля перевел дыхание и начал другим голосом: — О народе помни! Для народа играй! Эти разные симфонии тоже, конечно, ничего не поделаешь — надо! Но играй наши вещи, народные, а народ у нас хороший, ты к нему с лаской, он тебе душу не пожалеет, не то что рубашку последнюю снимет. Так и держись...

— Дядь Коль, пойдем покурим.— Николай склонился над ним.

— Мы об искусстве говорим.— Дядя Коля не мог переключиться «вот так сразу».

— Что, трудно?

— Ты иди, Коля, кури. Иди,— сказал дядя Коля.

Николай посмотрел на отца. Отец рассказывал матери и Сергею:

— Глядим, хата горит. Люди говорят: «Аиста убили». А он не хуже человека. Если разорить ему гнездо, он тебя высмотрит, берет головешку и в дом, когда ты отлучишься...

— А откуда же он знает, кто разорил? — Сергей посмотрел на мать.— Если его при этом не было?

— Такая вот птица,— сказал отец.

— А как же он головешку несет?

— Как-как? — сказала мать и пожала плечами.— В клюве.

— Да, берет прямо в клюв и несет. Или вот еще ужи...

Но про ужей Николай слушать не стал, вышел из комнаты и прошел на кухню. В дверях он остановился.

— Извините.— И повернул обратно. — Негде покурить.

— Это ты нас извини.— И Нина прошмыгнула мимо него.

— Иди кури,— сказал Володя.— Что ты такой мрачный?

— А что, заметно?

— Как на ладони.

— Значит, плохи мои дела.

— А что случилось?

— Сейчас расскажу,— Николай закурил.— Я ведь с работы ухожу. Завтра уже не работаю.

— Сам?

— Сам, но по просьбе товарищей.— Володя терпеливо ждал. — У одной бабки умерла дочка или внучка, я ее и взял без билета, а с ней еще шесть человек за компанию, чтобы веселей ей было.

— Ревизоры?

Вошли дядя Коля и Дима.

— Вот и мы.— И тоже стали слушать.

— Ревизоры. Самый главный сидел в автобусе. Сделал мне предупреждение. Я ему в ответ тоже ноту протеста.

— А ты знал, что он едет?

— А как же, агентура доложила. Зря хлеб не едим.

— А что ж дальше? — спросил дядя Коля.

— Дальше пришла бумага. Значит, надо отреагировать. Директор у нас молодой в общем человек: «Взял семь человек?» — спрашивает. «Был грех»,— говорю. «Ты что, совсем?» «Есть немного»,— говорю. Поговорили мы с ним на разные темы, и «по собственному желанию».

— Хороший у вас директор,— сказал Володя.

— Хороший,— подтвердил дядя Коля.

— Да, но он не брал денег,— сказал Дима.— Надо было объяснить. Не для себя же — для людей.

— Для людей,— повторил Володя. Все улыбнулись.— Это тебе производство, а не вечер поэтов... или музыкантов.

— Да, это производство,— подтвердил дядя Коля.

— Видишь ли, Дима,— сказал Николай помягче,— есть производственная дисциплина. И без нее нельзя!

— Никак,— подтвердил дядя Коля и вздохнул.

— Правило нарушил? Нарушил. Все остальное — лирика, стихи, личное, так сказать, дело.— И Николай заулыбался.—Конечно, хорошо бы, только подъезжаешь, а тут уже оркестр, корреспонденты, пионеры галстук повязывают, живи не хочу!

— Что ты! — сказал дядя Коля мечтательно.— Так в Чехословакии в сорок пятом нас встречали. Аж слезы выступали. — И дядя Коля потер свой большой красный грешный нос.

— Ты хочешь,— сказал Володя,— чтоб волки были сыты и овцы целы. Ложиться на амбразуру и живым оставаться. Так не бывает. Так бы все в герои поперлись, а то нет — стесняются, скромность заедает.

— Что ты! — сказал дядя Коля.— Такую бы очередь создали — будь здоров!

Но Дима тоже был Иванов.

— Значит, получается, что и Коля прав и производство право. Разве так бывает?

— А как же,— сказал дядя Коля.— Он же самого начальника не послушал. Публично! За такие штучки по головке не гладят!

— А вы, дядя Коля, как считаете, правильно он сделал?

— Хороший поступок,— скромно сказал дядя Коля,— но насчет амбразуры замечание по существу. Погибнуть легче всего. Амбразура — последняя инстанция! Обмануть и победить!

— Святой вы человек,— сказал Володя.

— А что ж. Приходится.

— Ну, дядя Коля, как вы считаете, Коля прав? — опять спросил Дима.

Дядя Коля развел руками.

— Что ж, раз уже договориться нельзя было, значит, по-другому нельзя, если не хочешь от своего принципа отступать.

— Все ясно,— сказал Дима.— Только почему ты ходишь с видом побитого мученика, если все правильно.

Все оценили выступление Димы.

— По-грамотному он тебя,— сказал дядя Коля.— Здорово их поднатаскали.

— Здорово,— повторил Николай.—Можно, конечно, было доказать, но гораздо труднее, чем сделать. И потом — не это главное.

— А ты, Димка, взял бы? — спросил Володя.

— Конечно.

— А если бы тебя после из твоего училища выгнали?

Дима подумал, потом улыбнулся.

— Я же все равно играл бы. Дело не в училище.

Вошла мать.

— Что же вы все разошлись?

— Сейчас,— сказал Володя.— А скажи, что ты будешь играть: Брамса или «Катюшу»?

— Я буду играть и то и другое, что я буду считать нужным. Но играть для других одни частушки, зная Чайковского и Шопена, это пошлость и предательство!

— Ну что ж,— сказал Володя.— Лихо!

— Ну а ты бы,— сказал Дима.— Взял бы?

— Я? — Володя полез за спичками, вытащил из кармана кусочек картона с те-

лефоном. Он посмотрел на него, и все тоже посмотрели.— Предположим, что я повез бы ее,— сказал Володя, думая о своем.— Ну а что дальше? Смог бы довезти до конца? Знаю я эти штуки. Уже горел. Я, Коля, не о тебе, а вообще,— он спрятал телефон.— А старушку я бы взял, жалко, что ли: старших надо уважать. Точно, мам?

Мать встрепенулась.

— Точно. Умные, вижу, разговоры ведете? Про музыку...

— Что ты, ма! — Дима обнял мать за плечи.— Ты у нас самая мудрая и самая хорошая, а остальное — пыль и тлен, все разговоры.

— Правильно: дороже и роднее матери никого нет. И для матери ближе вас — никого!

— Так, мам, мы понимаем!

— Понимаете, а цените?

Появился отец.

— Что ж вы без меня и спорите.

— Идем, идем!

И все пошли в комнату.

Мать задержала отца и что-то зашептала ему. Потом пошли в комнату.

В коридоре Володя звонил по телефону. Выглянула Нина, хотела что-то сказать и услышала глухой незнакомый голос мужа:

— Таню, пожалуйста... Таня? Добрый вечер. Это я — Володя.— И засмеялся.

Появился Серега с тарелками в руках, глянул на брата, на Нину. Оба прошли на кухню. Слышно было, как Володя смеется.

Сергей сказал погромче:

— А лето, говорят, в этом году будет жаркое.

Нина кивнула.

— А вы хорошо загорели,— опять сказал Сергей. — Там вовсю уже солнце, наверное, да?

— Да.

Потом Сергей стал «непринужденно» напевать:

— «Хотят ли русские войны, спросите вы...»

Нина спросила:

— Сережа, тебе сейчас сколько?

— Тринадцать. Несчастливое число, но я думаю, обойдется?

Нина думала о своем.

— Да, — сказала она.— Обойдется.

Володя повесил трубку и еще немного постоял у телефона. Улыбка угасала. Он вошел в комнату, все сидели и слушали дядю Колю.

— А водитель мой Саня, тоже московский, с Усачевки, говорит мне,— пластинка за его спиной кончила играть, и он повернулся и опять поставил иглу сначала.— Говорит мне...

Володя подошел, осторожно снял иглу и остановил проигрыватель. Дядя Коля обернулся и махнул рукой.

—...Говорит мне: «Не стреляет наш радист, не хочет». Не хочет! А они вот бегут через кукурузу, мы их первый раз руками достали. Я говорю: «Дай ему чем потяжелее» — и ногой в спину: «Стреляй!» После боя спрашивают: «Ты что ж это?» А он стоит, сопливый, после школы. «Не могу,— говорит,— в людей стрелять». В людей!

А у нас за неделю половины дивизиона как не было. И все с воздуха, гад. Мы его живьем-то первый раз и увидели. Я говорю: «Ты кого жалеешь?» — И дядя Коля посмотрел на Сергея, сделал многоточие, но все старшее поколение мотнуло головой.— Ты посмотри, что они делают. Ты оглянись! Стоит молчит. Вдарить его — не поймет, под трибунал — жалко, все-таки доброволец, и мама письма писала. Списал я его... А радист был — первое место держал, как на скрипке... Да...

Дядя Коля смотрел в одну точку, не отрываясь, глаза его были сухими и раскрытыми — так смотрят на поле боя, на догорающие танки, свои и чужие.

Только Сергей ничего не видел и не слышал.

— Эх! — сказал он и потряс руками за невидимым пулеметом.— Уж я бы их положил.

Никто не улыбнулся, никто не хлопнул его по плечу. К дяде Коле возвращалось сознание, как после контузии.

— Да? — он заботливо посмотрел на Сергея.— Хотел бы я посмотреть на тебя.— И дядя Коля погладил Сергея по голове.

— А чего же они...— но больше Сергей ничего не мог придумать.

— Иди погуляй, — сказала мать.— Пейте чай.

Стали молча пить чай, потом Володя спросил:

— Но он стрелял?

— А как же, с четвертого раза, я себе всю ногу отбил. Только мне это тоже не надо, я ему не собака.— И опять замолчал.

— Поставили бы музыку,— сказала мать.

Володя поставил пластинку и зазвучала «Марина». Все посмотрели друг на друга и неуверенно улыбнулись.

— Вроде веселей так,— сказала мать.

— Веселей,— подтвердил отец. Он встретился взглядом с Николаем и показал ему на дверь.

Они стояли в комнате Димы, отец и старший сын. Разговор уже состоялся и теперь молчали. Николай подбирал одним пальцем «чижик-пыжик». Отец смотрел на него. Потом отец сказал:

— А что же ты дальше собираешься делать?

— Есть у меня одна идея. Пока разрабатываю.

— Только не горячись.

— Зачем же. Ты, батя, не бойся.

— Я не боюсь,— сказал отец и вздохнул.

Володя вошел в свою комнату.

Нина лежала закутанная в одеяло, отвернувшись к стене.

На диване тоже было постлано. За стеной передавали «Последние известия».

Он подошел к кровати и наклонился.

— Ты спишь?

Жена явно не спала, но ничего не ответила. Он провел рукой по ее волосам, по щеке. Потом он погасил свет и лег на диване.

Оба не спали, лежали с открытыми глазами.

За окном над Москвой спустилась ночь.

Раз! — и погасли фонари, раз! — и погасли другие, и остались одни мигающие рекламы.

Последние догорающие обрывки радиопрограммы и слова матери:

— Спите, спите!

... Москва спит.

Молчание над большим многомиллионным городом, уставшим, сонным. Только белые фигуры на черных ночных улицах — выпускники школ — встречают первую ночь. Наступило великое время — они дают присягу своему городу.

И все спали, кроме них и ночных смен на заводах, а они бродили и пели, памятники, бульвары, дома смотрели на них и оценивали.

Потом пробили часы, и снова был день, и люди, и суматоха, и диктор объявил отправление поезда — поезд уходил, и провожающие прощались.

И Володя с Ниной тоже.

— Вот я и уезжаю,— сказала Нина.— Так мы и не успели поговорить.

— А о чем говорить!

— Все правильно, Володя!

— Нормально.

— Ты очень изменился.

— Все течет, все изменяется,— и он посмотрел на табло часов.

Нина заметила:

— Еще немного. Тебе очень хочется, чтобы я уехала?

— Ты что?

— Но ведь это правда, Володя,— сказала она тихо.

— Что правда? — И оба замолчали.

Стали садиться по вагонам, и она попыталась улыбнуться.

— Мне пора.

Он обнял ее за плечи, а она опустила глаза, и так они постояли немного.

— Выбрось все из головы, слышишь?— И Володя осторожно поцеловал ее в висок.

Тогда она судорожно обняла его за шею, так, чтобы он не видел ее лица и, главное, глаз, а он все говорил.

— Брось, старушка! Выкинь все из головы. Все нормально, слышишь. Прорвемся!

Она трясла головой.

— Да, да, да...— и ничему не верила. Потом отскочила и бросилась в вагон и уже с подножки обернулась и улыбнулась через силу, а в это время поезд тронулся.

Володя тоже улыбнулся и помахал рукой, но на большее его не хватило. Он не стал идти за вагоном, а повернулся и пошел навстречу убегающим надписям «Москва — Саратов», «Москва — Саратов»...

Володя захлопнул дверь, постоял и послушал. Судя по голосам и вешалке — дома были гости, молодые и многочисленные.

— Пришел,— сказала мать.— Проводил жену?

— Проводил,— он прошел на кухню. Весь стол был заставлен.

— Устал, сынок?

— Устал.

— Ну поешь...— Мать хлопотала у плиты.— У Димы-то — гости.

— Слышу.— Он сидел в своем рабочем свитере, навалившись на стол.

— Какие девушки хорошие пришли, ты бы посмотрел, аккуратные, красивые.

И на пороге появились две прекрасные девушки.

— Здравствуйте! — сказали они самыми прекрасными голосами, и передняя, в юбке «колокол», на длинных прекрасных ногах, глаза — два голубых прожектора, добавила еще более прекрасным голосом:

— А мы за вами, Володя. Здравствуйте.

— Здравствуйте, — сказал Володя не оборачиваясь.— Спасибо. Я не смогу.

— Но мы вас очень просим,— сказали девушки, глядя ему в спину.

Мать, старая женщина, стояла посреди кухни, руки в бока, и, с наслаждением рассматривая эти два прекрасных создания, млела от материнской радости и вся светилась гордостью.

— Сынок, Вова, может, пойдешь, белую рубашку наденешь,— сказала она.— Посидишь с молодежью.

Володя встал.

— Спасибо. Я с работы и очень устал.— И он опять сел.

Мать в замешательстве посмотрела на сына.

— Очень жаль,— сказала вторая девушка, у которой были обыкновенные глаза.— А вы? — она посмотрела на мать.— Мы вас ждем.

— Я? — сказала мать с удовольствием.— Зачем вам старуха еще нужна. Вы молодые и гуляйте себе. Гуляйте...

— Нет! — сказали девушки в один голос и с таким же удовольствием.— Мы вас ждем.

— Ну хорошо,— мать улыбнулась своими старыми глазами.— Спасибо, приду, вы уж начинайте без меня. А я после.

— Может, вам помочь что?

— А что здесь помогать? Идите. Пойте. Веселитесь.

— Мы вас ждем.

— Спасибо. Приду, приду...

Девочки ушли, а мать еще наслаждалась воспоминаниями.

— Что ж ты с ними так строго и неприветливо. Спиной сел. Нехорошо, сынок. Нельзя свою усталость показывать. Некрасиво.

Вошел нарядный Дима.

— Здорово?

— Здорово.

— Ну как, уговорили тебя?

— Нет.

— Ну смотри. Захочешь — приходи. Это можно брать?

— Бери, все готово. — И Володе: — поздравить надо брата: училище закончил.

— Я уже поздравил,— сказал Володя.

— Может, выпьете здесь, а? Дима, с братом родным?

— Ладно,— сказал Дима без энтузиазма.— Сейчас.— Он достал две рюмки и вино. Разлил. Посмотрел на мать.— Ма, ты будешь?

— Что ж,— мать вытерла руки о фартук.— Составлю вам компанию.

Дима достал еще одну рюмку.

— Ну, сынок! — сказала мать и погладила сына по плечу.— За твое счастье, за твою дорогу!

— Спасибо, мама!

— Ты извини,— сказал Володя,— я не в форме. Все правильно. Молодец!—И он положил руку на другое плечо брата.— За твою удачу!

Дима кивнул, и выпили.

— Это вот по-братски,— сказала счастливая мать и погладила их обоих.— Вы хоть поцеловались бы. Порадовали мать.

— Поцелуемся? — сказал Володя. — Хорошая у нас мать! — Он крепко обнял брата.— Еще поговорим. Давай.

— Ага. Ты приходи, если настроение поднимется.— Дима ушел, а Володя прошел в свою комнату.

На его постели, вытянувшись, спал Николай.

Володя сорвал ботинки и, не снимая свитера, лег на диване. За окном наступали сумерки, а за стеной пели. Пели по-особенному, под пианино и гитару. Песня была неизвестная, студенческая.

Вошел Сергей, присел на край, посмотрел на Володю, потрогал его рукой.

— Знаешь, все-таки сложная жизнь...— и уставился в окно.

— О-о! Это уже серьезно! — Николай сел, не раскрывая глаз. — Подъем! — тряхнул головой и открыл глаза.— Что случилось? Любимая команда проиграла? За кого ты, кстати, болеешь?

— За «Динамо».

— За «Динамо»? В нашей семье обычно болели за «Спартак».

— А Вовка?

— В семье не без урода,— сказал Николай.

— А папа?

— Папа? Нашел союзника. Папе некогда было заниматься всяким баловством, это вы теперь, балбесы, трепете себе нервы от нечего делать. Металлолом надо собирать.— Он присел около кровати и стал шарить туфли, потом что-то увидел, посмотрел еще раз и оглянулся на Сергея.— Это чье там орудие стоит?

— Что? — Сергей тоже присел на корточки и тоже посмотрел, потом выпрямился и опять сел на кровать.

— Серега! — позвал Николай.

— Что?

— Так чей горшок?

— Твой.

— Был и мой, верно. Я от старых товарищей не отказываюсь, как ты,— он стал обуваться.— Ты научись за себя отвечать, а пальцем тыкать всякий умеет, даже наши враги научились.

— А я и не тыкаю.

— Запомни, тебе за все придется отвечать, а не дяде или тете. Одни хотят, чтобы ты был умный и вежливый мальчик, другие, чтоб хулиганил и, как стиляга, семечки в клубе щелкал, а третьим вообще наплевать — есть и такие. Но решать тебе, кем тебе быть, и нечего, милый, после на других ссылаться «мне сказали». Ясно?

— Ясно.

— Вот. Запиши в дневник и выучи, я проверю.— Николай прошелся по комнате.—

Так: погода хорошая, природа живет и цветет, несмотря на все неудачи. Жизнь продолжается. Кто сказал?

— Не помню. Тимур, наверное...

— Тимур... Я сказал. Родного брата выучить не можешь.

— Так ты много говоришь.

— Так это ж слова! Они стоят того, чтобы их учили,—он посмотрел на Володю.— Этот тоже переживает. Ничего себе люди меня окружают, сплошной зверинец,— он опять сел на кровать, подумал, уставился на Сергея.— Серега, ну-ка сходи на разведку к матери.— Сергей вышел.— Ты чего, Вов, случилось что?

— Не случилось.

— И слава богу! Нину хорошо проводил?

— Нормально.

— Значит, хорошо. А то наша старушка что-то волновалась. А я, Вовка, уезжаю. Пора уже. Двадцать восемь лет, комсомольский возраст кончается, надо и мне какой-нибудь вклад внести. Построим плотину или какой-нибудь комбинат детских игрушек, а там — заслуженный отдых, семейный круг, хоровое пение, воспоминания по телевизору, я тут кое-что уже придумал. Да.. А то проживешь жизнь, дети спросят: «Папа, а ты где был, что делал», а что я делал?.. Неудобно...

Вошел сияющий Сергей с тарелкой пирожков и бутербродов.

Николай осмотрел его.

— Все?

— Все. А что еще?

— Н-да. Не хлебом единым жив человек!

— А-а! Я знаю. Мама сказала, минут через пять.

— Значит, пошло по инстанции.

Сергей не понял.

— Я сейчас...

— И стаканчики прихвати. Вставай, Вовка.— Он поставил стул.

Вошел Серега с двумя бутылками пива и полбутылкой вина.

— Ага,— сказал Николай,— есть.— Он принес другой стул.— Это тебе, Серега. Кажется, все. Ты, конечно, пиво будешь?

— Могу и пиво. Там-то всего двенадцать градусов.

— Да? Ты становишься осмотрительным... Как там мама?

— Ничего. Посуду моет.

— Одна? — Николай разлил Володе и себе.

— Одна,— сказал Сергей.

— Так.— Николай приостановился.— Ты ей помочь не хочешь?

Сергей встал и вышел.

— Ну, Володя, за твою семью? Вы — хорошие ребята, а остальное придет. Давай чокнемся.

— Спасибо.— Чокнулись, выпили.— Куда же ты поедешь?

— Как куда? В Сибирь-матушку, куда же еще. В Крыму пока еще не строят.

— Ты что, серьезно?

— На полном серьезе. Уже в райкоме был. Утвердили, пожелали, говорят, правильно, так, мол, и надо, одобрили в общем. Путевку— на месте.

— А когда?

— Да скоро, вот-вот...

Вошел Сергей, сказал, ни на кого не глядя:

— Все уже.

— Все? Видишь, как быстро! Мать-то небось довольная, а? — Николай разлил снова и наклонился над Сергеем.— Ты на меня не обижаешься?

— Что ты.— Сергей посмотрел влюбленными глазами.

— И не надо. Как наша мама говорит?

— Мать побьет, мать и пожалеет,— ответил Сергей.

— Видишь, уже выучил! Золотые слова. Ну, давайте за всех нас. Фамилия мы невыдающаяся, но дело делаем, и пусть наши враги что?..

— Повесятся,— ответил Сергей.

— Пойдем дальше. Итак: за маму, за папу, за Колю, Вову, Нину, Диму, правда, он сегодня и так, будь здоров. За Сережу...

— За дядю Колю,— подсказал Сергей.— За Валерку и Славку можно?

— Только без халтуры. За дядю Колю, за Валерку, за тетю Машу, тетю Пашу, Дашу, за всех наших родственников, за всех наших друзей, за всех хороших людей, которых мы не знаем, но любим, и они нас тоже. За всех нас... Что?

— Будем здоровы,— подсказал Сергей.

— Правильно. Будем! — и братья выпили.

— Ну что, — сказал Николай — официальная часть закончилась. Пойдем проведем ревизию у творческих работников?

— Не надо: будут стесняться, — сказал Сергей.

— Да? Я вижу кто-то во дворе на тебя влияет все же. То ты за «Динамо» болеешь, а теперь про стеснения заговорил. Хотел бы я посмотреть, с кем ты там общаешься, небось с разными хулиганами дружишь? Они стесняются? Они уже второй час песни поют. Стесняются. Оторвались вы от народа. Ладно, пошли гулять. Серега, становись, паровозиком поедем. Чух-чух-чух-чух.

— Да ну...— застеснялся Сергей.

— Ишь ты, какой большой стал, с братом поиграть не хочет. Становись.— Сергей пристроился за ним.— Итак: поезд «Москва — Иркутск» отправляется через две минуты, и новая партия молодых москвичей-патриотов тоже. Серега, ты будешь труба и тарелки, а я литаврами тряхну. Вовк, играй вступление. Вставай, вставай, родной брат уезжает.— Володя встал, сложил ладони трубой.—Итак, повторяю: одно московское лето, середина шестидесятых годов. Давай, Вовка!

И Володя заиграл вступление прощального марша. Николай мигнул Сергею, и они «тряхнули литаврами», и настоящий оркестр грянул вслед за ними.

Играли ветераны пожарной охраны, играли без разных там «фигли-мигли», старый конь борозды не испортит, душа не стареет — душа поет и играет. Оркестр московской пожарной охраны играл прощальный марш.

Над вагонами развевался плакат: «Горячий привет молодым патриотам столицы!» Люди уезжали, другие их провожали, третьи комментировали. Мужчина в блестящем плаще сказал молодому человеку в блестящем плаще: «Готово», и молодой человек сказал в микрофон прочувствованным голосом:

— Мы находимся на Ярославском вокзале Москвы. Вы слышите музыку, смех, молодые голоса. Это еще один эшелон молодых патриотов столицы направляется на

великие стройки Сибири. Вокруг нас царит радостное оживление: родные, друзья, товарищи, знакомые говорят последние напутственные пожелания. Бодрость, оживление, смех царят на перроне.— Репортер был добросовестным и очень старался.— Улыбки, улыбки, море улыбок вокруг. Молодежь танцует, поет, веселится.— Он двинулся вдоль состава.— Вот мы видим группу девушек. Здравствуйте, девушки!

— Здравствуйте,— ответили застенчиво девушки.

— Вы провожаете или вас провожают?

— Мы уезжаем.

— Все?

— Все.

— Скажите, пожалуйста, вот вы, как вас зовут и где вы работали раньше?

— Зовут Валя Коновалова. Раньше работала на фабрике «Красная роза» — мотальщицей. Мы все вместе работали.

— Значит, вы подруги, и все вместе решили поехать на стройку?

Все вместе,— повторили девушки.

— Вы из одной бригады?

— Нет, из разных,— сказала другая девушка.

— А вас как зовут?

— Галя.

— А меня Валя.

— И меня Валя.

— Значит, три Вали и одна Галя, и все четверо решили поехать на стройку. Все вместе?! Четыре подруги! Коллективно!

— Да,— сказали девушки.

— А что бы вы хотели сказать, передать своим товарищам, знакомым, которых сейчас здесь нет, но которые, наверное, думают сейчас о вас.— Девушки переглянулись.— Ну, кто скажет?

— Валь, говори ты.

— Слово Вале Коноваловой.

— Мы хотим сказать, что мы очень счастливы, очень рады, что едем в Сибирь, на великие стройки, и мы оправдаем доверие партии и правительства. Вот. И большое спасибо Ольге Дмитриевне Карповой, тете Оле, большое спасибо за все, за все.

— Да,— сказали девушки хором,— большое спасибо.

— Ну что ж, я думаю, она услышит. Спасибо, и от имени всех наших радиослушателей счастливого вам пути! До свидания!

— Спасибо,— сказали девушки дружно.— До свидания!

— А вот стоит семья. А кого здесь провожают?

— Оторвись, — сказал Володя.

Молодой человек нажал на кнопку и, не меняя выражения приятности, проследовал дальше.

— Володя! — сказала мать.

— Нельзя так горячиться, Вова,— сказал отец.— У них тоже работа, ничего не поделаешь.

— Зря ты его вспугнул,— сказал Николай,— я бы сказал пару слов.

Вальс оборвался, и раздался голос:

— Дорогие товарищи! Сегодня мы провожаем в дальнюю дорогу...

Ивановы стояли молча и смотрели друг на друга. Были они печальны и прекрасны. Все уже было сказано, все было выговорено, и теперь ждали последнего звонка — время подходило.

— Мороженое, мороженое...

— Хотите мороженого? Дайте на всех. Я сам, я сам, ты, Коля, не горячись. Тише едешь — дальше будешь.— Отец взял эскимо и раздал всем и сам расплатился.—Кушайте! — И все стали есть мороженое.

Оратор кончил, и вдоль вагонов захлопали, и отец, и мать, и дядя Коля тоже немного похлопали.

Оркестр заиграл вальс, и в это время диктор объявил об отправлении. Ничего не было слышно, но проводники закричали нудными голосами: «Отъезжающие, в вагон! Родственники и провожающие, прощайтесь. Отъезжающие, садитесь в вагон!»

— Пора,— сказал отец.— Держись спокойно, не увлекайся, не горячись. Если деньги нужны будут или теплое что-нибудь, пиши: сам знаешь — домой. И не горячись. Ну?..— И отец поджал губы.

Они расцеловались трижды, крепко прижимая друг друга.

— Старушка! — Николай обнял мать за плечи.— Время пришло, пора тебе начинать жить заново. На отца ворчи меньше, Сергея не ругай и вообще...

— Коля,— сказала мать,— ты смотри мне...

— Дядя Коля, давай по-родственному!

— Эх, Коля! — сказал дядя Коля.

Володе Николай подал руку.

— В общем, пиши. Нина вернется с практики, ей от меня поклон. В общем, совет вам обоим и любовь. Все!

— Поцеловались бы,— сказала мать.

— Ладно... Димка, тебе поступить в консерваторию и не стесняться ничего. Никаких провалов!

— Ага. Ты пиши, если что...

— Ясное дело. Куда же я еще обращусь. Вы — последняя инстанция.

— Отъезжающие, садитесь в вагоны, поезд отправляется.

— Коля! — сказал отец.

— Коля! — сказала мать.

Перед Николаем стоял Сергей, и волновался, и ждал.

— Серега! — Сергей, не мигая, смотрел на брата.— Нам надо сказать друг другу пару слов.— Николай отвел Сергея в сторону, нагнулся над ним. — Слушай, Сережа.— Сергей впервые увидел перед собой серьезные, беспощадные глаза брата.— Ты уже большой. Тебе уже думать пора.

— Я думаю.

— Знаю. Слушай: у Вовки, знаешь, какие дела, у Димки — консерватория, а старики наши, им помочь надо. Ты понял меня?

— Понял. — Сергей боялся моргнуть.

— Запомни: главное — учеба, чтоб быть умным. Дураком быть скучно и неприлично. Спорт не бросай, сила нужна всегда.

— Коля! — сказала мать,— поезд...

Поезд медленно тронулся, кругом зашумели и закричали. Родственники уже стояли рядом.

— Ты меня слушаешь?

— Да.

— И самое главное: никаких пессимизмов, и вперед под красным знаменем, а на остальное наплевать и забыть, как говорил Василий Иванович Чапаев. Все?

— Все.

Николай крепко обнял братишку, взял его за голову и заглянул в глаза, так, что у Сергея дрогнули губы.

— Коля, Коля,— отец и мать подталкивали сына,— поезд.

Братья стояли каменные, с застывшими улыбками.

— Ну, пока! Пишите письма.

Молодые Ивановы, как по команде, подняли руки.

Николай догнал вагон, вскочил на подножку.

Кругом кричали, тянули головы из-за плеч проводника.

Кричали с перрона и бежали, размахивая руками. И в это время оркестр грянул запоздалый марш. Он взметнулся, взнесся и поставил все на свои места. Ах, эти марши! Старые русские марши! Как мы привыкли к вам и как рвете вы нам душу!

Мать, прикрыв одной рукой рот, другой махала, будто кивая, и шла за вагоном. Наверное, она шла бы так очень долго, дальше, чем кончается перрон, но сыновья догнали ее и мягко остановили. Все они, Ивановы, застыли группой — мать, отец, дядя Коля и три брата с серыми сухими глазами и застывшими улыбками. А мимо них бежали люди, преследуя поезд, и только мать все еще махала рукой, так что захотелось сказать: Вовка, Димка, Серега, да остановите вы ее, пусть не машет...

Поезд оторвался от перрона, поезд уходил из Москвы.

И вот уже не стало видно Николая.

Вот уже возвращались провожающие с дальнего конца перрона.

Вот уже совсем по-дорожному прогремел последний вагон.

Вот уже мать кончила махать.

Вот оборвался марш.

Еще посвечивал задний фонарь, как оттуда, из ночи, вырвались с мягким ревом две электрички, сияя прожекторами, задыхаясь от бега, от пройденных километров, от отброшенных назад телеграфных столбов, и закрыли, заслонили отошедший поезд. Хлынули из них пассажиры, заполнили перрон. И уже диктор объявлял новые поезда.

Свертывались красные плакаты и транспаранты, и оркестранты в пожарной форме тащили свои усталые трубы.

Сворачивали свои микрофоны и кабели «Радио» и «Телевидение». Поезд ушел, теперь можно было выпить пива и подумать об оставшемся вечере.

Ивановы пробирались сквозь толпу, молчаливые, погруженные в свои мысли.

Уже накатывалась новая волна пассажиров и провожающих, а носильщики пробирались вперед и орали: «Позволь, позволь...» И под шарканье тысячи ног женский голос спокойно и четко объявил отправление нового поезда. И были встречающие, провожающие и отъезжающие. И был вокзал.

Дождь стоял над городом, и его силуэт сразу стал четче и суровее.

Улицы опустели, они стали мокрыми, чистыми и черными.

Дома, громадные, красивые и несуразные, подставили свои плечи дождю. Город погрузился в раздумье, и был он пуст и грустен.

Только памятники — часовые города — не дрогнули: стояли не шелохнувшись.

Пушкин задумчиво смотрел на бегущих москвичей, на машины, на одинокую фигуру на сквере, на цветы у подножия.

Остановилась машина, несколько фигур, закутанных в плащи, явно иностранцы, вылезли, осмотрелись, сфотографировали памятник, цветы, себя, человека на скамейке.

Человек раскрыл глаза и отсутствующе посмотрел на них. Это был Дима. Он опять закрыл глаза — слушал мелодию.

Потом Дима встал и пошел, как лунатик, среди торопящихся прохожих, и мелодия нарастала.

Он брел по городу и, казалось, впервые понимал музыку. Она была в дожде, в прохожих, в витринах магазинов, в сером клубящемся асфальте, в нахохлившихся голубях, в нем самом и сама по себе. Музыка!

И тут все оборвалось, дома, улицы замерли и стремительно отъехали, ушли в пространство и застыли там за дождливым оконным стеклом.

Дима сидел дома в своей комнате у пианино.

Он попытался вспороть ватную тишину и опустил руки на клавиши. Инструмент отозвался чужим, инородным голосом. Он стал чужим, и руки тоже.

Еще раз! И в ответ только исковерканное эхо мелодии.

Дима посмотрел на свои беспомощные руки, закрыл крышку. Мелодия, как чужой, посторонний поплавок, отодвинулась дальше.

Из коридора мать позвала:

— Дима, иди кушать. Все на столе.

Дима ничего не слышал. Он забился в угол комнаты и курил сигарету.

Вошел Володя. И что-то стал говорить. Дима ничего не отвечал. Он слышал музыку.

Наконец он сделал усилие и услышал голос брата.

— Маэстро, вам что, особое приглашение надо?

Дима смотрел из угла, как загнанный зверек.

— Давай, давай! — добавил Володя и вышел.

Семья обедала на кухне. Отец, мать, Володя, Сергей сидели вокруг стола.

— Сейчас придет,— сказал Володя.— Доведет его эта музыка до белой горячки, с утра до вечера одно и то же. Я уверен, что соседи и те,— он кивнул на потолок и на пол,— и другие уже собирают подписи под заявлением.

Все молчали. Мать стала разливать суп в тарелки.

— Не понимаю я этого, всю жизнь себя истязать! И никаких других интересов.

— Так у них профессия требует! — сказал отец.— Зато они такие вещи знают, о которых мы и не подозреваем.

— Ради бога! — сказал Володя.— Леонид Утесов или Эдита Пьеха и себе и другим. И живут в свое удовольствие. А у этого режим хуже карантина,— и Володя пожал плечами.

Молча ели. Мать глянула на тарелку сына.

— Остывает.

— Сейчас, — сказал отец и встал.

Дима сидел на подоконнике. Окно было раскрыто.

— Отдыхаешь? Комнату намочишь,— отец подошел и закрыл окно.

— Отдыхаю.

— Правильно, не отдохнешь — не поработаешь. Погода сегодня какая! И чем прогноз занимается! Ты чего такой? Не ладится что?

Дима прошелся по комнате, остановился перед отцом.

— Придется отложить это дело.

— Какое дело?

— Консерваторию, да и вообще.— Дима пошевелил пальцами и как-то ласково сказал ошарашенному отцу: — Переиграл я, папа. Теперь все!

— Как?

— Так нельзя играть, не получается. Есть у нас такая болезнь.

— Передохни.

— Это надолго. Год или больше. Бывает, совсем...

Отец тоже пошевелил пальцами.

— Ревматизм какой?

— Не совсем. Но нельзя играть, и все.

— Не понимаю. Странные у вас порядки,— и отец снова пошевелил пальцами.

— Такие, какие есть: не мы их выдумали. Ты извини меня, надо идти — я обещал.

— Иди, иди,— сказал отец.— Раз обещал, конечно. После поговорим...

Дима вышел. Отец сидел на стуле и думал. Потом он поднес к лицу руку и еще раз пошевелил пальцами.

И опять была Москва, дождь и музыка. Дима бродил по городу, смотрел и думал.

Он стоял у набережной,

у моста,

брел среди москвичей.

Он стоял перед памятником Чайковскому, под дождем, и звуки срывались, как капли, с дирижерской палочки.

Потом он рассматривал громадную доску с объявлением о приемных экзаменах в консерваторию. Несколько человек стояло рядом, и Дима слушал, как они переговариваются и смеются.

Потом он вошел в здание и пошел вдоль смеющихся молодых людей, изредка раскланиваясь:

— Привет! Привет! Как дела?

Какой-то парень поравнялся с Димой.

— Привет, Иванов. Слушай, я тебя ищу,— и закричал кому-то в сторону.— Ладно, ладно, договорились. Пока.— И опять к Диме: — Извини. Слушай, пойдем пообедаем.

— Для этого ты меня искал?

— А что?

Они двигались с гремящими подносами вдоль барьера консерваторской столовой. Вокруг гудели возбужденные абитуриенты. Дима взял пару стаканов компота, его друг набрал полный поднос еды. Говорил он без перерыва.

— Есть я хочу страшно. Знаешь, эти экзамены дикий аппетит развивают. И курить хочется. Я хоть не курю, но хочется. Ты чего так мало? Деньги у меня есть. О чем ты думаешь?

— Я не хочу.

— А я хочу. Я много хочу. Всего.— Они прошли к свободному столику.— Ты чего такой смурной? Волнуешься? Брось, за тебя я спокоен.— Он с подноса переставлял тарелки на стол. Потом он посмотрел на друга и замедлил манипуляции.— Что с тобой?

— Знаешь, Игорь.— И Дима виновато улыбнулся.— Я уже погорел. Переиграл.— У Игоря вытянулось лицо.— Я уже взял документы.

— А ты ходил... проверил.

— Конечно.

Игорь осторожно переставил на стол последние тарелки.

— Да-а. Предки уже знают?

— Сказал отцу, но он, кажется, не понял.

— Ну да. Для них это проще. Я сейчас. Может, тебе что-нибудь взять? — Дима засмеялся.— Ну да,— вспомнил Игорь.

Он отнес поднос и вернулся. Неудобно сел за стол и неуверенно стал есть.

— Слушай, это черт знает что. Хочешь пива? Что ж ты теперь будешь делать?

Дима пожал плечами и после сказал:

— Не знаю. А ты бы что делал?

И Игорь пожал плечами точно так же.

— Не знаю,— и спохватился.— Но что-то можно придумать.

— Ну да,— сказал Дима.

— Мальчики, можно к вам? — над столом наклонились две девушки.— Здравствуйте.

— Можно,—сказал Дима, не поднимая головы.— Здравствуйте.— И стал помогать разгружать поднос.

Потом он пил компот и слушал «женские» разговоры. Трещали девушки жизнерадостно и безостановочно.

— Вчера приехал Адик, я его еще не видела. Алинка звонила. Впечатлений!.. Масса! Игорь, твой папа еще не вернулся?

— Нет,— сказал Игорь.

— А где он сейчас, в Польше?

— В Польше.

— Посмотрите вон туда,— сказала вторая девушка.— Вон за тем столом. Плачет. С вокального, наверное. Им вчера, говорят, такой разнос устроили.

— Приезжая, наверное.

— Наверное. Я думаю после экзаменов поехать на Рижское взморье. Ты не знаешь, как там холодно в конце августа?

— Холодно. Вы слышали эту последнюю историю с Лавровым?

Все засмеялись.

— Тебе не смешно, Игорь?

— Ничего,— сказал Игорь.— Забавная история.— И взглянул на Диму.

— Это он за меня переживает,— сказал Дима.— Давайте еще что-нибудь.

Отец стоял в кабинете «музыкального профессора» и собирался уходить.

— Спасибо. Извините за беспокойство.

— Пожалуйста, пожалуйста.

В дверях отец остановился и обернулся еще раз.

— Значит, вы говорите, никак. А может, есть какой-нибудь врач. Специальный. Очень редкий. Один на весь мир.

— Нет, голубчик. К сожалению, нет такого врача.

— Трудная у вас профессия. Трудная. Ну ничего. Извините еще раз за беспокойство. До свидания.

— До свидания.— И дверь закрылась.

Дома отец спросил у матери:

— Дмитрий у себя?

— Сидит.

Отец посмотрелся в зеркало, потрогал волосы и подошел к комнате Димы. Из комнаты доносилась музыка, кто-то играл. Отец напряженно прислушался. Перестали играть, и отец постучался:

— Можно?

— Можно. Ты чего, папа, стучишь?

— Так. Для разнообразия.— Пианино стояло закрытое. В углу стоял проигрыватель с остановившейся пластинкой.— Ну как настроение? Переживаешь?

— Привыкаю понемногу.— Дима встал и прошелся по комнате.

— Что ж ты теперь будешь делать?

— Не знаю. Может, в шоферы.

— Шоферы! Ты что ж думаешь, это тебе тяп-ляп? Это не забегаловка, это профессия.

— Я понимаю. Дело не в этом. Вообще.

— Вообще? А зачем ты тогда учился? Вот давай поговорим.

— Давай.

— Садись. Ты что же думаешь, тебе все на лопате, как из печки преподнесут. Знаю, трудно. Но ты знал, на что идешь, думал?

— Думал.

— А чего же ты теперь бросаешься? Хорошо жить стали, не жалко. Даром, видно, тебе досталось, если такой щедрый.— Отец переменил тон.— Ты пойми, сынок, отца. Мне ж обидно: вы и умные, и больше знаете, и хотите больше, так и крепость у вас должна быть! А вы что же делаете? Не получается — ладно, путь идет кошке под хвост. Нельзя так. Я не хочу сказать трусость, но нехорошо ты делаешь. Шофером, ты говоришь. Думаешь, легко мне досталось? Мне бы ваши алгебры и геометрии. Из деревни приехал дубина дубиною, специальности нет, знакомства никакого. А делать нечего, надо жить. Надо! Вот и пришлось: метро рубил, комсомольцы в школу пристроили — стал учиться, потом — шофером, с матерью встретились, так и обживались. Перетерпишь и дальше. А в финскую? Сколько людей померзло? Командир скажет: «Иванов, в разведку». «Есть, товарищ командир» — и идешь, а он сидит где-нибудь с автоматом и ждет тебя. А вас трое дома вместе с матерью. Идешь вот так, всего себя подберешь, все загонишь внутрь и думаешь: «Нет, гад, не возьмешь».— Отец перевел дыхание.— А в сорок первом? Ведь что он над нами делал? Как только не издевался? И самолеты и минометы. А у нас все и ничего. Мы ему «ура», а он не понимает, ему плевать, что мы самые сильные: у него свой гонор есть, как напрет на нас танками! — Отец помотал головой.— Страшно вспом-

нить! Пол-России захватил и прет дальше. Прет, прет... Умирать было страшно: не знаешь, что же дальше.— Отец перевел дыхание.— Но ничего. Отдышались, перебились.— Отец резко выбросил свою жилистую руку.— Его на паршивость пощупали. Зажали! Вот тут он запел по-другому. А дали бы мы волю своей слабости, так он бы нас, о-о! Ногами топтал. В драке без крови не обходится, дерешься — дерись! Глаза не закрывай! Трудно — утрись. Идешь — иди! Понял?

— Понял.

— Вот видишь, какую мы с тобой политбеседу провели.— Отец осмотрел сына, толкнул его в бок.— А ну, давай поборемся. А ну...— Они схватились.— Подожди, пиджак сниму.— Он снял пиджак, оба встали, сошлись, отец толкнул его животом.— Особый прием!— Дима отлетел. Теперь он рассвирепел.— Давай,— сказал отец. Схватились, засопели, завозились.

Вошла мать.

— Отец!

Отец посмотрел на нее через Димино плечо.

— Ну?

— Гости пришли.

Отец приостановился.

— Гости? Разойдемся. Брэк!— Разошлись.— Гость? Кто ж такой?

— Да сват.

— А...— сказал отец без энтузиазма: свата он не любил. Он надел пиджак.— Ничего, Дмитрий. Москва не сразу строилась. За битого двух небитых дают.— И он подмигнул сыну.— Вот мать уйдет, мы с тобой такой матч-турнир устроим, будь здоров! Ничего, сынок, прорвемся!

Мать подозрительно посмотрела на них.

— Пошли,— сказал отец.— Ты отдыхай здесь, после еще поговорим, — он подтолкнул мать, и они вышли.— Здравствуй, сват.

— Здравствуй, сват,— ответил сват. Весь он был какой-то унылый и нежизнелюбивый.

Поздоровались.

— Как, сват, борьбой не занимаешься?— отец провел по нему рукой, сват вздрогнул всем телом.— С Вовкой, с зятем своим, не боролся?

— Нет, — сказал сват нервно.

— И не надо,— отец потрогал свой бок.— С ним шутки плохи — швырнул отца об шкаф, и никакого юмора!— Прошли в комнату.— Только и держусь на том, что пока с Сергеем справляюсь. Как нет, значит, все — моральный износ, и на пенсию. Где Сергей-то?

— Уже послала,— сказала мать.

— Да, сват, трудное дело искусство, чуть с Дмитрием поговорил, голова разламывается. Мать права: «Малые дети уснуть не дают, а большие — сам не заснешь».

— Это верно,— сказал сват.

— Что верно? — отец с удивлением посмотрел на свата.— Грустный ты человек. Праздники не гуляешь, песен не признаешь, ведь это вегетарианство получается.

— Это мое дело, сват.

— Твое, твое. Конституция не запрещает. Так что ты говоришь?

— С молодежью нашей плохо, сват. Нехорошо получается.

Вошел Сергей.

— Дождь вовсю дает.

— Нинка-то с Владимиром не живут.

— Сергей, выйди,— сказал отец.

— Иди, сынок. Спасибо. Иди.— Мать подтолкнула его к двери.

— Владимир-то, — сказал гость все с той же улыбкой,— себе другую завел.

Отец и мать окаменело смотрели на него.

А Володя? Володя гнал свою машину сквозь дождь по черному мокрому шоссе и издевался над своими же мыслями.

Кругом были одни березы, как тогда. И потом прямо из берез вышла девушка в коротком плаще и встала.

Он ничего не понимал.

Рядом дремал экспедитор Сашка. Володя толкнул его локтем, и Сашка раскрыл глаза, как кукла.

— Стерва какая-то,— у Сашки был осипший свистящий голос,— калымить будет.

— Девушка. Ты видишь?

— Ну девушка, не все ли равно. Баба, в общем. У этой девушки...

— Помолчи-ка...

Они остановились. Это была женщина лет за тридцать, красивая, с большими серьгами в ушах.

— Здавствуйте,— сказал она, приятно улыбаясь.— Мне нужно перевезти железо.

— Сколько?— просипел Сашка.— Сколько дадите?

— А сколько вы хотите?

— Железо мы не повезем,— сказал Володя.

— Подожди, подожди. Успеем. Сколько дадите? Червонец!

— Не повезем. Может, вас подвезти?

— Меня? О боже! Вы слишком остроумны,— и пошла.

— Эй, постой, куда пошла? Договоримся. Эй!— Машина тронулась. —Вот баба... Все из-за тебя.

— Подожди ты,— сказал Володя.— Совсем горло сорвешь.

Сашка устроился поудобнее и стал кимарить.

— Верную пятерку упустили, а то и десятку — с такой можно было натрусить. Не рабочий ты человек, людей не уважаешь. — Навстречу прошла машина, и обе просигналили друг другу.— Мишка, что ли? Работал я с ним. Такой же стиляга, как и ты. Ничего с ним не наработаешь. С голоду окочуришься.— Сашка затихал.— Так нельзя. Людей уважать надо, десять рублей на дороге не валяются.

Впереди была дорога и дождь, дождь...

Капли попрыгунчиками скакали по асфальту. Сергей стоял под аркой и ждал Володю.

Забежал Валерка.

— Здорово,— и отряхиваясь от дождя: — уже 1 : 0 в пользу «Спартака».

— Кто забил?

— Фалин. Вон ваш Вовка пошел.

Сергей понесся на улицу, забежал в парадное.

— Вова! Вова!

Володя стоял уже наверху в раскрытых дверях.

— Да, что такое?

— Подожди.— Снизу раздался топот.

— Заходи,— сказал отец.— Чего стоишь? Ни туда, ни сюда.

— Да Серега сейчас будет.— Показался брат, увидел отца и смешался.— Ты чего, Серега? Чего кричал?

— Так. 1 : 0 в пользу «Спартака».

— Да?— Прошли в комнату.— А это хорошо или плохо?

— Хорошо.— сказал Сергей безнадежно.

— Ну и прекрасно. Подожди, как-нибудь сходим на стадион. Мам, давай поесть, устал я сегодня зверски.

Володя стал мыть руки, отец стоял в дверях и смотрел. Потом он сказал Сергею:

— Иди смотреть свой футбол. Иди, иди.

Володя подмигнул.

— Что, Серега, прижимают молодежь. Ничего не поделаешь, батя у нас строгий товарищ.

Сергей ушел, а они прошли в комнату и сели за стол.

— Надо что-то придумать с Сергеем,— сказал Володя.— Болтается парень. Может, к тете Тамаре его на море? Пора ему свой кругозор расширить. Как ты считаешь?

— Надо подумать,— мрачно сказал отец.

— Подумай, подумай.— Володя посмотрел на отца и улыбнулся.— Что ты такой мрачный сегодня?

Отец тяжело посмотрел на него.

— А ты с чего такой веселый?

— А что грустить? Плохо, что ли,— и он подмигнул, а затем подтолкнул оторопевшего отца в бок.— Брось, батя, грусть-тоску. Все нормально.

Вошла мать и поставила перед сыном тарелку. Володя начал есть.

Отец смотрел, как он ест. Потом сказал:

— Сват приходил.

— А?!— сказал Володя.— Мам, что там на второе. Как он там поживает?

Отец посмотрел, как Володя терзает ножом мясо на тарелке, потом сказал:

— Рассказывал про твои приключения.

— Пусть катится.— Володя даже не поднял головы.

— «Катится»! Катится. Какой ты широкий!

— Да брось ты, батя!

— Это мой дом!— вдруг закричал отец.— Мой, слышишь?

Володя отложил нож.

— Ну твой.— И они внимательно посмотрели друг на друга.

— У нас один раз женятся, понял?— сказал отец.— Тебе что, дом — проходной двор? Сначала одна, потом другая!

— Все!— сказал Володя.— Все ясно!

— Нет, не все. Любви захотелось! Я тебе покажу! И не вздумай с этой девкой здесь появляться.

Володя встал.

— Ты ее не знаешь! Что ты лезешь в это дело?

— Не знаю и знать не хочу. От живой жены мужа отбивать — стерва!

— Ладно, хватит. Все. Спасибо, мать,— и Володя вышел. В коридоре стояли растерянные Дима и Сергей.

— Иди, иди!— сказал отец и пошел за сыном.— И без жены не возвращайся!

— Что ты кричишь? Я все слышу.— Володя одевался.

Наступила пауза. Все смотрели, как он одевается.

— Вовк,— сказал Дима.

— Ты не лезь, это не твое дело!— В дверях он обернулся. Я позвоню вечером. Пока.

— Отец,— мать рванулась к дверям.— Сергей, верни его.

— А...— отец обмяк.— Разве это дети, они только себя понимают.

Сергей выскочил на лестницу, но уж он-то знал своего брата: теперь все! И он только смотрел, как брат спускается с этажа на этаж, спокойный и подтянутый.

— Вовка!— сказал тихо Сергей.— Вовка!

Еще один брат уходил.

Сергей ехал на велосипеде. Уже была осень. Всюду вокруг деревьев желтели листья. Деревья опадали на глазах, они становились прозрачными.

Школьники тащили вдоль улицы трубы и листы железа. Около школы металлолом собирали в кучи.

Сергей проехал еще дальше и остановился напротив гаража. Он закурил и стал ждать.

Машины выезжали из ворот одна за другой и поворачивали налево или направо, мимо Сергея. Потом появилась машина Володи. Он проехал вперед и подождал, пока Сергей закинет в кузов велосипед, и уже после они поздоровались.

— Здорово.

— Здорово.— Володя подвинул Сергею куртку, чтобы тот не испачкался.— Где ты пропадал так долго?— Володя гнал машину и смотрел перед собой.

— В школе, где. Уж целый месяц учимся.

— А... Ну и как успехи?

— Нормальные.

Светофор. Красный.

— Что там нового дома?

— Да ничего.

— Иван, привет.— Рядом стоял мотороллер.

— Здорово,— сказал Володя.— Как жизнь?

— Сколько лет, сколько зим... Ты что бросил институт?

— На заочном.

— Говорят, ты в армии был?

— Был, а как же. А ты что, отвертелся?

— Я — да. Не женился еще?

— Не-а.

— Значит, из класса ты и Славка, а Родик уже два раза.

— А ты?

— Готов. Уже киндер есть — дочь.

— Молодец.

— Стараемся.— Замигал желтый, и машины вздрогнули.— Слушай, приходи к Петру на Октябрьские. Один или приводи.

— Ладно. Он там же живет?

— Там же. Он теперь один, с Тамаркой, тетка умерла. Приходи. Пока.

— Пока.

Машины рванулись.

— Это кто?— спросил Сергей.

— Из нашего класса один. В баскет хорошо кидал, а сейчас дантист. Ты что, курить начал?

— А что?

Володя усмехнулся и впервые повернулся к брату.

— Ты смотри мне, разговорился. Запомни, мы с отцом не поругались, а поспорили, и тебе в это дело лезть не надо.

Но Сергей невпопад спросил:

— А почему ты сказал «не женат»?

— Не хотелось.

— А ты женат или не женат?

— Женат. Жена моя Нина, знаешь, зайца тебе подарила.

Сергей поежился.

— Знаю, конечно. Я не разбираюсь в этих делах.

— А ты у меня спроси.— Володя остановил машину.— Здесь выходить будешь?

— Здесь.— Сергей взял велосипед.— Знаешь, Димка послезавтра уезжает.

Володя посмотрел на брата.

— Что ж ты сразу не сказал? Характер выдерживаешь?— Брат молчал.— Кем он там будет работать, по специальности?

— Да. Он в школе будет преподавать.

— А в консерваторию поступать он собирается?

— Да. На следующий год.

— Так. Ну что ж, большие новости ты мне рассказал. Ну, пока. Приезжай, в цирк сходим.

Машина взревела.

Сергей пошел рядом.

— Вов!— он заглянул в кабину.— Ты будешь?— Володя посмотрел на него.— На вокзале...— добавил Сергей.— А?

— Буду, не бойся. Передавай там привет, Серега.

И машина пошла.

Сергей посмотрел ей вслед, разогнал велосипед и поехал в другую сторону.

Отец сказал:

— Пора!— Он поцеловал Диму.— Держись.

Сергей встрепенулся, и оба обернулись.

Володя шел по перрону, держа руки в карманах. Он не торопился. Поезд дрогнул и тронулся. Дима вскочил в вагон, проводница подняла подножку и равнодушно посмотрела на провожающих.

Они даже не попрощались как следует. Отец с Сергеем и Дима, все трое, смотрели, как идет Володя. Поезд уходил, а он не прибавлял шага.

Потом он рванулся и побежал, пронесся мимо отца с Сергеем, догнал вагон.

— Димка,— сунул сверток.— На! Пиши, ладно?

— Да. Хорошо, что ты пришел.

Поезд набирал ход.

— Отпусти руки, отпусти руки...— кричала проводница и отпихивала Володю.

— Как настроение?

— Нормальное. Все хорошо. Я напишу, Вовка. Пока.

— Пока.— Володя отпустил поручни, и поезд с Димой сразу ушел далеко-далеко.

Отец и Сергей стояли в начале перрона. Они повернулись и пошли. Володя догнал их.

— Здравствуйте!

— Здравствуй,— ответил отец.

И так пошли молча до выхода. На площади остановились.

— Тебе куда?— спросил отец.

— На автобус,— ответил Володя.

— А нам туда. Похудел ты очень.

— Похудел.

— Как у тебя учеба?

— Нормально.

— А так? — Отец покивал головой.

— Так тоже.

Отец еще раз покивал.

— Ты заходи, знаешь нашу мать, как она волнуется, а потом не чужие ведь...

Теперь Володя покивал головой.

Отец вдруг сказал:

— Может, посидим?

— Давай.

— Сережа,— сказал отец.

— Ага,— сказал Сережа.— Пока.— И скрылся.

В привокзальной закусочной отец взял четыре кружки пива. Огляделись: все стойки были заняты, и они поднялись в кафе, сели за пустым столом.

Подбежала молодая официантка, бросила прямо перед ними поднос с грязной посудой и зло сказала:

— Этот стол не обслуживается. Для служебных целей. Рассядутся! Внизу им места мало!

— Чего это вы так сердито?

— Ходите здесь целыми днями. Вам, чертям, говори-не говори. Ничего не понимают.— Девушка сорвалась и ушла.

— Видишь, кричит, ругается, а у самой глаза красные. Кто-то ей настроение испортил, она нам, вот так и идет по цепи. Ну ничего, дальше мы передавать не будем. При себе оставим, силы у нас есть.— Они отпили пиво.— Ты что на меня обиделся?

— Ну что ты?

— Я погорячился, ты меня должен понять.

— Я понимаю. Я тоже слегка погорячился.

Подошли двое.

— Здесь можно пристроиться?

— Можно,— сказал отец.

Маленький достал воблу и стал колотить ею по столу.

— Бей сильнее,— сказал он другу.— Она нежнее будет.

— Видишь, вы какие, вас пальцем не задень, а нас в кровь били и «спасибо» заставляли говорить,— проговорил отец.

— Значит, нам повезло больше.

Маленький перестал бить воблу и посмотрел на них хориными глазами.

— Ты знаешь, я тебе добра желаю,— сказал отец.— Скажу тебе, как мужчина. Нина — жена хорошая. Я ее уважаю: умная, красивая женщина, хорошая, тебя любит очень.

— Я знаю, все правильно.

— С той-то вы часто видитесь?

— Я ее всего два раза видел да по телефону поговорил на политическую тему.

— Так? Что же ты думаешь делать дальше?

— Нина вернется, мы с ней и решим. Рано вы, отец, нас спасать начали.

— Не чужие же. Надо было принять меры.

Сын кивнул головой, и в молчании допили пиво.

— Раков сейчас нет,— говорил маленький.— Все в озера уползли.

— Какие озера?— спросил второй, большой и тяжелый.

— А шут их знает, люди говорят.

— Н-да,— сказал второй, и опять застучали воблой.

— Пойдем,— сказал отец, он надел шляпу.— Доброго здоровья!

Двое даже замерли. Потом маленький засуетился.

— Ха! «Доброго здоровья!» Доброго и тебе, папаша! Будь здоров! Вот — человек!

— Архитектор, наверное,— сказал второй медленно.

— Наверное, я знал одного, точно такой же. Точно! В шляпе, пиво любил. Воблой надо было его угостить.

И опять второй солидно согласился:

— Надо бы, настоящих людей очень мало.

Отец тяжело поднимался по лестнице, мысли одолевали его, не очень уж веселые мысли. Он достал ключи и открыл дверь. Разделся, причесался перед зеркалом, вздохнул.

— Н-да...

Мать сидела с какой-то женщиной, обе пили чай.

— А вот и наш хозяин,— сказала мать.— Ваня, это Анна Николаевна — учительница Сергея.

— А!— сказал отец.— Очень приятно. Иванов Иван Иванович.

— Анна Николаевна.

— Я сейчас,— мать засуетилась.

— Что же ты гостью чаем угощаешь, может, пообедаем...

— Спасибо, спасибо...— заспешила гостья.— Я не хочу... Я зашла о Сереже поговорить.

— Что-нибудь случилось?— Отец сразу стал серьезным.

Мать поставила перед отцом чашку, приостановилась:

— Опять небось натворил?

— Нет. Ничего не случилось. Мне хотелось поговорить просто так.

— «Просто так»,— серьезно повторила мать и поджала губы.

— «Просто так»,— повторил отец и закивал головой.

— Понимаете,— сказала проникновенно учительница, она была очень славная и работала всего третий год.— Мы стараемся воспитать ребят со стремлением к большому, чтобы они мечтали, мечтали о большом.

— Ну да,— сказал отец.

— Школа старается воспитать из них настоящих людей, больших людей, людей будущего, с большими требованиями и большими стремлениями, людей с крыльями...

Каждый раз, когда она говорила «людей» — а говорила она красиво,— отец подергивал головой, будто помогал.

— Да,— сказал он.

— А ведь если с детства у него нет крыльев, если с детства человек ни о чем не мечтает, ни во что не верит, что из него получится дальше? Разве у него будут крылья?— Она в упор посмотрела на отца.

Отец, который до этого и улыбался и тряс головой в знак согласия и понимания, сейчас замер и задумался.

— Нет, не будут! — сказала учительница.

Отец обрадованно подхватил:

— Конечно! Откуда же им взяться, когда носом об стенку.

— Мы в школе много делаем для этого, но многое, скажем прямо, главное, все же зависит от семьи. Ведь в ней растет ребенок.

— Да,— сказал отец,— в ней растет. Это верно.

— Поэтому мы и обращаемся к вам за помощью, чтобы вы помогли нам, и мы все вместе помогли мальчику. Ведь знаете, какой этой трудный возраст?

— Да, дети сейчас пошли трудные, иной раз посмотришь, как он на мать и на отца хвост поднимает, так бы его по губам, по губам. Уважай родителей, они тебя выкормили и вырастили. Огрызайся, но в рамках!

— Да,— сказала учительница неуверенно.

— Вы меня извините, Анна Николаевна, но я с вами не согласен. Дети что?! Вы со старшими поговорить попробуйте. Им басни не расскажешь, они сами уже жизнь видят, что к чему. У вас еще нет, а у меня их четверо, не видели?

— Откуда же.

— Жаль,— отец качнул головой.— Споришь с ним и чувствуешь, как он тебя на крючок берет и чисто подсекает, намертво. Вы что думаете, зря они в институтах учатся? Научились тонкой работе.

— Да,— сказала гостья вяло.— Но это уже сложившиеся люди.

— Конечно,— сказал отец.— Уже не развернешь.

— Пейте чай!— сказала мать.— Налить вам еще, Анна Николаевна? У меня старший тоже Николай, в честь брата моего, очень серьезный человек!

— Коля — да!— сказал отец.— Ее брат. Большой человек!

Учительница кивнула. Пили чай.

— Как же там Сережа наш? Не балуется, говорите.

— Да,— спросил отец.— Как он там?

— Учится он неплохо, и поведение нельзя сказать, чтоб хуже других, но вот, я уже вам говорила, в вопросах у него проскальзывает какой-то скептицизм...

— «Скептицизм»!— мать выговорила и нахмурилась.

— Как бы сказать, сомнения...

— А!— мать вздохнула.— Сомнения. Это он умеет.

Отец тоже не промолчал:

— Он у нас такой спорщик! Он у нас насчет этого быстрый.

— Да,— сказала учительница без энтузиазма.

— А в чем это выражается?

— Да,— сказал отец,— о чем он спорит?

— Он не спорит, хотя бывает и это. Из рамок он не выходит, но он задает такие вопросы, для которых он еще ребенок.

Мать сразу стала серьезной.

— Что же он такое спрашивает?

— Разное. Нет, ничего страшного. Все нужное, он — развитый мальчик, но все в свое время. Вот мы писали сочинение «Кем я хочу быть». Все написали: полярниками, геологами, летчиками, космонавтами, а Сережа ваш написал,— и она прочитала: — «С самого детства, с самого первого класса я мечтаю быть парикмахером».

— Выходит, значит, что наш хуже всех оказался.

— Нет,— сказала учительница, угасая.— Но обычно дети любят помечтать, а у Сережи какое-то слишком трезвое отношение.

Она посмотрела на мать, и мать моргнула, но ничего не сказала, а отец сказал свое неопределенное:

— Да,— и мотнул головой.

— Я разговаривала с ним после. Спрашиваю: «Почему ты хочешь быть парикмахером?» — «А у меня дядя парикмахер».

— Да,— сказал отец,— дядя Сеня. Хороший был мастер!.. В прошлом году от рака умер.

— Я у него спрашиваю: «Ну а летчиком или полярником?»—«Полярником я замерзну».

— Это верно,— сказала мать,— у него гланды. Уж сколько операцию собираемся сделать, никак не соберемся.

— Да,— сказала учительница.

Наступила пауза.

— А кем, вы считаете, он должен хотеть быть?— спросила осторожно мать.

— Да,— подхватил отец,— вы скажите, а я ему внушу, чтоб написал, как надо.

— Не знаю, это его дело. Но, конечно, не парикмахером. Я еще не встречала ребенка, чтобы он мечтал быть парикмахером.

— Не встречали?— переспросил отец.

— Нет, не встречала.

— Н-да, ну конечно...

— Спасибо. Мне пора.— Гостья встала.— Рада была с вами познакомиться. Извините за беспокойство.

— Что вы, что вы, Анна Николаевна! Вам спасибо за заботу! Меры примем обязательно! Вы бы заходили почаще.

— Некогда, знаете. Всех охватить очень трудно.

— Ну да,— сказал отец.— Все работаем... Хотите пианино посмотреть? Пойдемте, пойдемте...

— Пианино?..

— Во!— сказал отец, они вошли в Димину комнату.— Какой инструмент! Дмитрий, наш третий, на нем играет, сейчас уехал по музыке преподавать, в школе. Как начнет играть что-нибудь непонятное, так внутри все начинает волноваться, а он с одной руки! Все может сыграть, что не попросишь. Все! А ведь тоже хлеб тяжелый. У нас чем больше работаешь, тем лучше, а у них «от» и «до»: не доработаешь — плохо, чуть-чуть переберешь — все полетело. Микроны! — И отец пошевелил пальцами.

— Это он?— На стене висела фотография.

— Коля, старший. Сергей ее повесил.

— Сережа любит братьев?

— А кто их не любит? По призыву в Сибирь уехал, а я считаю и в Москве работы хватает.

— А Сережа играет?

— Балуется,— сказала мать.

— Да?— удивился отец.

— Когда никого нет, он сядет и играет, а так стесняется.

— Ты смотри,— отец покачал головой.— Может, тоже талант? Мне-то некогда было, индустрию надо было поднимать.— Он осторожно тронул клавиши, и инструмент дрогнул.

Сергей сидел за пианино и играл. Он смотрел на улыбку любимого брата и слушал город в распахнутое окно.

Вошел отец.

— Играй, сынок. Не помешаю.

Сережа пожал плечами, играл он очень плохо и медленно. Он еще поиграл немного и закрыл крышку.

— Что, расхотелось?

— Да я не умею, просто так.— Сергей встал.

Отец посмотрел на него.

— Учительница твоя приходила. Что ж ты это?

— Что?— Сергей оглянулся на вошедшую мать.— Анна Николаевна?

— Анна Николаевна.

— И что?

— Жаловалась на тебя, вот что!— Сергей сделал удивленное лицо.— Что же это ты такое сочинение написал?

— А-а...

— Написал бы экскаваторщиком, ученым, инженером. Что же ты и придумать ничего не смог?

— Это он только дома бойкий, с матерью мудрить.

— Ты что? Действительно парикмахером хочешь быть?

— А что они пристают, кем да как? Пусть спросят, что я сейчас хочу. А что будет, пускай тогда и спрашивают.

— Нельзя, сынок,— сказал отец.— Нельзя так о взрослых говорить. Без дисциплины нельзя. Вот выучишься, будешь тогда указывать, а сейчас твое дело слушать и выполнять.

— И учиться!— добавила мать.— И мать слушаться больше, а то я за тебя возьмусь, кажется.

— В следующий раз напиши как надо.— И когда Сергей повел головой, отец повысил голос: — Тебе что отец говорит? И чтобы больше учительница не ходила сюда и не трепала матери нервы.

— Ладно,— сказал мрачно Сергей.

— Не «ладно», а «напишу».

Сергей молчал, потом он поднял глаза на отца и усмехнулся.

У отца все тело стало тяжелым.

— Что?— сказал он, наливаясь.— Что молчишь?

— А что говорить,— и еще тише.— Я же учусь.

— Что?!

Но успела вмешаться мать.

— Ваня! Отец!— она схватила его за руки и повернулась к сыну.— Иди, Сергей! Я с тобой после поговорю.— Сергей вышел.— Что же ты, отец, делаешь?

— Что?— сказал отец тупо. Он сидел, опустив голову.

— Всю семью хочешь разогнать? Этот иди, этот беги. Старая голова?— Мать заботливо погладила его.

— Никого я не гнал, ты знаешь. А мешать я им тоже не буду: им жить. — Отец поднял голову.— Димке, что ли, нужен твой передник или Николаю с Вовкой?— Он встал.

— Ты — отец. Ты и не должен был их отпускать.

Отец разозлился:

— Что?— постучал он себя пальцем по лбу.— Кого? Подумай своими куриными мозгами!— и резко отвернулся к окну.

Мать хотела обидеться, но увидела тяжелые плечи мужа, услышала, как он насвистывает.

Она подошла и постояла у него за спиной. Потом погладила спину и прижалась.

— Ваня,— сказала она.— Ты уж не сердись. Они у нас хорошие ребята, добрые... Что ж теперь делать?

— Ничего, ничего... Стоит одно слово сказать, и здесь будут.

И мать наивно попросила:

— Скажи, Ваня, скажи...

— Скажи,— отец погладил ее,— скажи, а они не услышат: тут в колокол надо бить или из орудия стрелять. Из Царь-пушки, а она не стреляет. Ничего, Маша, ничего — прорвемся!

Сергей стоял в коридоре и слушал. Мать заплакала, он опустил глаза и прижался к стене.

И мать, там в комнате, плакала и что-то говорила, и отец тоже, а он стоял здесь и не знал, что делать.

Потом он взял велосипед и кинулся с ним на улицу.

...Дверь распахнулась.

— Следующий!— сказал парень в халате.— В кассу!— он повернулся к полнеющей молодой женщине с девочкой.

— Спасибо,— женщина приостановилась.— Но у вас очень быстро крутится.

— Не мы крутим, электричество.

— Так электричеством вы управляете. Что же, думаете...

Парень посмотрел на нее.

— Очень у вас милая дочка. До свидания! Следующий.

Перед ним стоял Сергей.

Парень закрыл дверь, сказал другим, в таких же халатах:

— Хуже всего иметь дело с грамотными людьми. Все знают, кто управляет.— Он повернулся к Сергею:— Говорить будешь или петь?

— Пластинка. И говорить тоже.

— Джаз, что ли?

— Наша.

Парень развернул газету.

— Старая какая. Сорок второй год. Старше вас,— он кивнул остальным.

— И тебя тоже.

— Ровесница. Для самодеятельности, что ли?

— Для брата.

Парень поставил пластинку, взял наушник. Потом он посмотрел на остальных, и те тоже подошли и взяли наушники.

Ничего не дрогнуло у них на лицах, они не улыбнулись, не помрачнели, а как-то по-особенному взглянули друг на друга и посмотрели на Сергея. Больше ничего.

Потом пластинку опять поставили на запись, и парень спросил очень осторожно:

— Сначала пластинку или говорить будешь?

— Сначала пластинку.

— Садись там. Как лампочка загорится, так говори. Понял?

— Да.— Сергей сел.

Потом загорелась лампочка. Сергей улыбнулся и сказал:

— Коля, это — я,— и замолчал...

Он смотрел прямо перед собой, молчал. Пауза росла. Она становилась страшной. Сергей пошевелил губами и еще раз выжал улыбку.

— У нас все хорошо. Все нормально... У Вовки тоже нормально. Ты пиши. И приезжай!.. В отпуск. Ладно? Пока.

И опять вокзал. Поезд медленно входил в устье перронов, но носильщики уже цеплялись за поручни и карабкались на подножки.

Володя быстро прошел навстречу, протянул руки и снял с подножки жену с ее сумками. Она уткнулась носом в его плечо.

— Что? — сказал Володя.— Заварила кашу? Подняла всю общественность на ноги?

Она потерлась носом о его грудь.

— Я только с мамой поделилась сомнениями.

— По секрету?

— Да.

— Эх ты, глупая моя дурочка.— И он потрепал ее за ухо.— Кто же так делает?

Она была счастлива и говорила, как маленькая провинившаяся девочка:

— Я больше не буду...

— А больше я тебе и не разрешу. Вот домой придем, я тебе дам...— они пошли по перрону.

Сзади, как собачонка, плелся Сергей и, посматривая в их спины, не знал, что делать. Потом он остановился, а брат с Ниной сразу ушли вперед и затерялись.

Они ехали на эскалаторе и рассматривали встречных, и их рассматривали тоже.

— Знаешь,— сказала Нина.— У меня такое чувство, что все это мои знакомые.

— У меня тоже было так, когда я вернулся из армии...— и Володя увидел Таню.

Она чему-то смеялась, и парни и девчонки вокруг нее тоже улыбались. И еще она смотрела на Володю.

Володя слегка сжал плечо и улыбнулся Тане.

И она ему тоже так же бережно среди разговоров и других улыбок.

Всего одно мгновение, и они разъехались.

— Кому ты кивнул?— Нина даже не повела глазами.

— Привидению,— и заботливо потрогал ее волосы.

Они поднялись наверх и вышли на улицу.

На доме напротив поднимали гирлянду лозунгов и портретов. Трещали лебедки. Прохожие останавливались и смотрели.

— Вася, подтяни левую. Больше, больше...

Гирлянда медленно и плавно поднималась вверх.

«Да здравствует советский народ — строитель коммунизма!», «Слава КПСС!», «Да здравствует наше родное Советское правительство!»

Портреты, лозунги, транспаранты, флаги, телекамеры, кинокамеры, зарубежные гости, улыбки, руки, цветы.

По Красной площади, отбивая шаг, идет прославленная Академия имени Фрунзе,

пограничники,

военные моряки,

суворовцы.

На мавзолее — руководители партии и правительства.

На трибунах — гости и атташе.

И за ветвями елочек, у дверей мавзолея, двое с мерцающими штыками.

На площадь вступает гвардейская дивизия,

идут танки,

проезжают ракеты.

Марши сводного оркестра, неугомонного, беспрерывного.

Москва принимает праздничный военный парад.

Прилегающие к Красной площади улицы наполнены демонстрантами. На Горького, у «Ударника», около «Детского мира» стоят колонны, ожидая своего часа.

Портреты, лозунги, дети, флаги, шары, модели ракет и спутников. Вздыхают оркестры, и кружатся пары. «...Если б знали вы, как мне дороги подмосковные вечера...» Поют под гитару и под духовой оркестр, поют просто так, встав в кружок. Фотографируются, играют в «жучка», скандируют лозунги и слушают трансляцию парада с Красной площади.

Москва встречает 7 ноября!

Дальше от центра улицы тоже были нарядны и наполнены людьми. Всюду торчали праздничные лотки и киоски. Мальчишки, изощряясь, дули в свистульки и поигрывали шарами.

Около дома Ивановых стояли празднично одетые люди. Несколько мальчишек устроили соревнования: четыре праздничных шара, зажатые в кулачки, готовились к старту.

Взрослые с удовлетворением наблюдали. Подошел Иванов-старший и тоже остановился.

— Старт! — скомандовал один мальчишка, и шары полетели.

Все без исключения задрали головы, и всем было хорошо.

Шары рванулись, качнулись в московском небе и скрылись за крышами.

— Здравствуйте,— сказал один мальчишка.— С праздником вас!

— Здравствуй, Валерик! — и отец приподнял кепку. — Тебя тоже. Как дела?

— Хорошо.

— Так и надо,— сказал отец.— Приходи в гости.

— Спасибо,— сказал Валерка, окруженный молчаливым уважением друзей.

Отец поднялся наверх и открыл дверь.

Он заглянул во все три комнаты — дома никого не было.

На кухне тоже было пусто. На столе, покрытом чистыми полотенцами, поверх лежала записка. Отец прочел ее и отбросил.

— Будем вечером...— Он приподнял полотенце — на столе стояли тарелки с пирогами, пирожками и прочими праздничными яствами.

Отец прошел в комнату, постоял, послушал: где-то играла музыка. Он включил радио, телевизор, наладил проигрыватель.

Потом он придумал раздвинуть стол, после — достал тяжелую белую скатерть.

И вот отец, уже нарядный, торжественный, сидит во главе стола. По телевизору показывали демонстрацию на Красной площади.

Отец выпрямился, улыбнулся, наклонился над рюмкой и поднял ее над столом.

— Ну...— сказал он, и улыбка его угасла.

Стулья за длинным, богатым домашним столом, уставленным шпалерами рюмок и фужеров, были пусты.

Отец обмяк.

— Ладно, будем здоровы,— и выпил. Но «не пошла», и он сморщился. Ковырнул вилкой тарелку, глянул на телевизор — поэты читали стихи.

Много раз приходилось отцу в жизни праздновать разные праздники, всякое приходилось пить, всяким закусывать, со всякими людьми песни петь, но не приходилось еще ему в своем (своем!) доме, за своим полным столом сидеть одному.

Отец помаялся и вышел на лестничную клетку. Дом справлял праздник добротно и шумно. Внизу наяривала гармошка, и каблуки отстукивали барыню. Все по-людски!

Хлопнула дверь, и вышел сосед.

— Здравствуйте, с праздником!— и вниз по лестнице.

Иванов качнулся.

— Здравствуйте...— и в спину соседу:— С праздником всех трудящихся. Гулять идете?

— Да. Погода сегодня чудесная.

— Чудесная, хорошая погода. Вы бы зашли как-нибудь, поговорили. Соседи, а друг друга не знаем.

Сосед заколебался:

— Можно как-нибудь...

— А чего откладывать? Живем один раз, на завтра ничего не надо откладывать. Пойдемте, пойдемте...

Они зашли в комнату.

— Сейчас все наладим. Вы не стесняйтесь.

Гость осматривался.

— Что — родственники?— гость качнул головой на стол, а после на стену, где в большой раме — несколько десятков фотографий, больших, семейных и любительских.

Отец серьезно взглянул.

— Родственники. Родня! Половины уж нет. Посшибало. Время было крученое: война за войной, трудности за трудностями. Давай, давай! Некогда было думать и рассуждать.— Отец взял бутылку.— Вы, конечно, только вино пьете! Умственный труд.

— Зачем же вы так плохо о нас думаете?

— Я?— сказал отец с удовольствием.— Я никогда плохо не думал. За ум и талант человека только уважать можно. Конечно, у каждого есть своя гордость, но лаять на другого из-за того, что он тебя умнее, это, я считаю, последнее дело, собачество сплошное! А у нас есть такие крикуны. Сами ничего не умеют, а пальцем тыкать мастера. Работать — их нет, указывать — они тут. Иной раз хочется взять его, паршивца, да ткнуть грязным носом! «Не лезь, не лезь, куда не знаешь!» А то «я, я», а «я»— последняя буква в алфавите.— Отец махнул рукой.— Выпьем. За праздники! Будем здоровы.

— Будем здоровы!

Выпили, стали закусывать.

— Я вижу, не любите вы бюрократов?

— А кто их любит? Только они сами. На что я человек спокойный, потому что безграмотный, не пришлось учиться, и то, как припечет — терпения нету. Ну, за знакомство! Будем здоровы!

— Ваше здоровье!

Выпили, гость опять взглянул на фотографии на стене.

Отец перехватил его взгляд.

— Я вам сейчас выдающиеся фотографии покажу.

Он достал из шкафа пакет из черной фотобумаги и развернул его. «Выдающихся фотографий» было шесть. И это были удивительные фотографии, они стояли рядом, и их можно было сравнивать.

Отец взял первую фотографию.

— Это я метро строил, вторая пятилетка.

— А где же вы?— На фотографии были лишь канавы, грязь, разрытая земля и барак.

— А меня здесь нет. Я под землей. Это наша контора, с другой стороны была Доска почета: вот там я висел. Здесь не видно.

На второй фотографии была футбольная команда.

— Вы в футбол играли?

— Пришлось. Спартакиада была, говорят, надо поддержать. Играл, как же, 2:2 сыграли, вничью.

— А это что? Праздник?

Отец внимательно посмотрел на третью фотографию.

— Это свадьба! Всю ночь гуляли, а утром — война. Хорошая была пара, племяш мой женился. Оба погибли.— На фотографии был только стол, свадебный стол, и люди, стоящие рядом, по пояс срезанные кадром.

С четвертой фотографии устало улыбался человек в форме военного врача.

— Это тоже ваш родственник?

— О, это хороший человек. Мой врач. «Все безнадежно,— говорит.— Мучиться только будете». Я говорю: «Ничего, товарищ капитан, режьте, прорвемся как-нибудь». И ничего,— отец провел ладонью вдоль живота.— После говорит, вы, мол, герой! А что делать? Умирать, что ли? Тут кем угодно станешь. Наумираемся еще, дело нехитрое. Точно?

— Точно,— сказал гость.

— За его здоровье, хороший был человек Яков Михайлович, золотая рука. Я ему с фронта после письмо и трофейную открытку послал, так, мол, и так: спасибо, снова бью фашистов днем и ночью! Не ответил, затерялось, наверное, а то некогда было. За его здоровье!

Выпили. Стали закусывать.

— А вы воевали или на трудовом фронте?

— Воевал. Я после школы, весь наш класс.

— Да? А в каких частях?

— В саперах.

— Саперы. Тоже жизнь отчаянная. Видел я их на Днепре, под Могилевом. Н-да... За саперов!

— Спасибо!

Выпили. Стали смотреть дальше.

На пятой фотографии сидела вся семья. Маленький Сережа на коленях матери, Николай в форме ремесленника рядом с отцом.

— Ваша семья?

— Да.

И из-за пятой фотографии появилась последняя, нам уже знакомая. Вся семья у пианино, и впереди — Дима в белой рубашке. Фотография заняла весь экран. А затем застыла предыдущая фотография, тоже во весь экран.

Две фотографии лежали рядом на столе.

— Хорошие у вас дети,— сказал гость.

— Хорошие!..— подтвердил отец.— Ничего, напористые выросли ребята.

Гость еще раз взглянул на фотографии.

— Трудно, наверное, было?

Отец посмотрел на него очень серьезно, потом наполнил рюмки.

— «Трудно»— не то слово.

Гость кивнул:

— За вашу семью! За ее удачу!

— Спасибо!— сказал отец, и выпили.
— А это,— гость указал на фотографию,— тоже ваш?
— Это — Валерий Чкалов. Приятели.— И отец показал на Сергея.
— Родственник или однофамилец?
— Прозвали его так. Я прозвал.
— Хороший мальчик.
— Хороший, хорошие растут дети. Ну, будем здоровы! Вас как величают?
— Юрий Александрович.
А меня — Иван Иванович. За знакомство!
— За знакомство!
В комнате уже стало темно. Отец рассказывал:
— Мои выросли, выучились, разговаривать и спорить тоже научились. То им не так, другое. Все им выложи сразу, все им просто: «а» и «б» сидели на трубе, а мы жизнь прожили, знаем, как все это дается. Спрашивают: «Папа, а где ты был тогда-то? Что ты делал?» А где я был? Что делал?— И отец пожал плечами.— Работал... Их кормил...— он замолчал, тяжело посмотрел перед собой, подумал.— Теперь они выросли, встали на ноги. Я им не нужен: у них своя дорога. А мне что? Новую жизнь начинать? Я для них старался. Может, мотороллер купить? Он мне и даром не нужен, подарить если кому. Я за большим не гонюсь: мне чтоб на столе было! в доме порядок! чтоб гости были, друзья настоящие в праздники, ну и вообще!
За стеной, у соседей, затянули песню. Отец замолчал, тяжело опершись руками о стол.
За окном грянули раскаты праздничного салюта и наполнили небо сиянием ракет. Ракеты падали и угасали, и снова была слышна песня, старая и вечная, как наша земля, и бескрайняя, как русские белые снега.
Отец сидел за столом и спал. За его спиной, за окном, вспыхивали разряды салюта.
Медленный отъезд вдоль окаменевших рядов фужеров, салфеток, рюмок, вдоль длинного-длинного пустого стола.
Пустой стол, с пустыми рядами стульев, отец в дальнем его конце, за ним окно в угасающих и взрывающихся ракетах, и песня за стеной. Все!
Прошла пауза. Вошел человек, постоял, посмотрел на пустой стол и отца, прошел вдоль стола, сел рядом с отцом и долго рассматривал спящего.
Отец был старый, усталый, седой.
Человек заботливо тронул отца:
— Что, устал, батя?
Отец поднял голову:
— Это ты, Коля?
— Я,— сказал Николай.
— Что же ты письма не пишешь?
— Я пишу. Сейчас некогда: зима на носу, а у нас прорыв, план гоним вовсю.
— План... Эх ты. Воспитывал я тебя, учил: за работу от людей не прячься, все это ложь, неправда, одно другому не помеха. Я когда за фашистом гнался, спать некогда было, а письмо всегда напишу и рисуночек для вас, чтобы сердцем зря не изнывали. Прорыв...

— Я помню, батя,— и Николай опустил голову.— Я обязательно напишу.

— Напиши обязательно,— сказал отец.— А как живешь?

— Нормально. С мерзавцами ругаюсь, людям улыбаюсь, работаю, песни пою, по-человечески живу.

— Я вижу, ты не изменился! — Отец удовлетворенно повел головой.

— А зачем, плохие мы, что ли? Пусть наши враги меняются!

— О!— сказал счастливый отец. — Это точно! — и погладил сына. — За тебя я спокоен!

— Так, батя! — и Николай развел руками.— Слава богу! Сколько вместе за «будем здоровы», а?

— О!— отец замотал головой. — Много!— и опять отец покрутил головой.— Но ты напиши письмо.

— Напишу.

— Напиши. Мать рада будет, ведь ждет. И я тоже, по два раза в день в почтовый ящик заглядываю. Хорошее письмо напиши, теплое, родственное. Слышишь?

— Да, батя, напишу обязательно.

Отец повернул голову. Напротив Николая сидел Володя.

— Ну а ты, Владимир, что скажешь? Как твои дела?

— Нормально,— сказал Володя.

— А подробнее можешь?

— Нормально,— сказал Володя.

— Нормально,— повторил отец и тяжело посмотрел на сына. — Врешь ты все! Врешь! Думаешь, отец не видит? Я тебе добра желаю, но и я ошибиться могу, а жить тебе и тебе решать.

Володя кивнул.

— Все правильно!— сказал он и поднял глаза на отца:— Ты не бойся, батя, прорвемся как-нибудь.

— А куда, знаешь?

— Знаю.

— Ну смотри. Только помягче будь, нельзя все время на пределе, вкус жизни потеряешь.

И Володя кивнул головой:

— Ничего.

Дверь распахнулась, и вошел Сергей с велосипедом.

— Ты звал меня?

— Звал,— сказал отец.— А зачем велосипед?

— Для дела,— сказал Сергей и сделал легкое движение рукой, велосипед выкатился обратно, и дверь за ним захлопнулась.

— Ну, у тебя-то все хорошо?— сказал отец.

— Да. Только мне очень трудно.

— Почему же тебе трудно?

— Мне трудно за других,— сказал Сергей.

— За других тебе еще рано переживать: ты ребенок.

— Все равно,— сказал Сергей.— Мне трудно за них.

— Значит, и ты думать начал, то-то я вижу ты молчаливый ходишь. Ты как решил, кем ты будешь?

— Решил,— сказал Сергей.— Летчиком.

— На «ТУ-104»?

— Нет, летчиком-истребителем.

— Ладно,— сказал отец.— Садись.— Сергей прошел и сел рядом с Николаем.— А где Дмитрий?

— Я здесь, папа,— сказал Дима, улыбаясь. Он сидел рядом с Володей.

— Вид у тебя хороший,— сказал отец.

— А чего же,— сказал Дима.

— Как с работой?— спросил отец.

— Хорошо.

— А играть ты будешь?

Дима улыбнулся, положил руки на стол и заиграл вступление «Катюши». И где-то дрогнул кавалерийский оркестр и голоса подхватили походную «Катюшу».

Отец и его сыновья сидели и слушали песню, потом отец встал, и сыновья поднялись за ним.

— Что ж,— сказал отец.— Я вижу, вы во всем разобрались. Пошли, ребята!— И они прошли в другую комнату.

Стоял длинный громадный стол, застланный тяжелой скатертью, и сидели люди.

— Это мои сыновья,— сказал отец и показал на сыновей.— Что я мог, я им дал, что знал, тому научил, насколько ума хватило. А эти — погибли.— Отец показал на сидящих слева; почти все они были в военном.

После встал один их тех, слева. И он сказал отцу:

— Ты был хорошим солдатом, и ты остался хорошим солдатом, ты воспитал хороших сыновей. Скажи, что ты хочешь?

Отец задумался и опустил голову:

— Для себя ничего не хочу: уже отхотелся. Хочу для своих детей. Хочу, чтоб стол их всегда был полон, а не вполовину. И чтоб не видели они наших бед и нашего горя, будь оно проклято!

— Так и будет,— сказал человек в военном.— Скажи, Иванов, ты счастлив?

— Не жалуюсь,— сказал отец.— Как все, так и я.

— А ты, ты счастлив?

Отец опустил голову и задумался:

— Счастлив? Жена хорошая попалась — счастлив. Дети хорошие — счастлив, С войны вернулся — счастлив. Работал в охотку — счастлив. Все своим горбом, своими руками — счастлив! Ну что? Счастлив я в общем. Только уж больно оно было тяжелое наше счастье,— и он снова указал на стол.— Пусть у наших детей оно полным будет.

— Так и будет!— сказали все и встали.— А иначе не было бы смысла. Будьте здоровы!

В руках у отца и братьев появились громадные прозрачные кубки с вином. Красивые и горящие, как факелы.

— А где мать?— сказал отец.

Мать появилась в конце стола и закивала и замахала рукой, как тогда, на вокзале, когда уезжал Николай.

— Пейте на здоровье! Пейте на здоровье!— И была она старенькая-старенькая.

— Мать!— крикнул отец.— Мать! Маша! Иди сюда!

22619

Но мать все кивала и все приговаривала, а потом растаяла. Отец сжал зубы:

— Помните о матери!

— Мы помним,— сказал Володя.— Мы, батя, все помним, и за вас и за себя. Мы ничего не забыли и не забудем!— И все братья кивнули.

— За нашу мать!— сказал отец и поднял вино, и оно загорелось над головой, как звезда.— За наш стол! За нашу жизнь!— и он кивнул направо.— И за нашу смерть!— и отец глянул налево.— За наши песни! И будем здоровы!— И пять звезд сомкнулись в небе и, ударившись разом, рассыпались на куски.

В московском небе продолжался салют. Отец сидел за столом и спал.

— Отец, отец!— чьи-то руки тормошили отца.— Сколько можно спать? За тобой тост!

Отец поднял голову и увидел Володю, Нину, жену, Сергея, дядю Колю, увидел свой стол и людей вокруг него — сидели все: и старые, и молодые, и совсем малые дети. И все были свои, родные лица.

— Тост!— закричали все хором.— Тост!

Отец поднялся над столом.

— Тост все тот же. И менять не будем.— Он поднял бокал.— Будем здоровы!— И все бокалы сомкнулись над столом.

В московском небе продолжался салют. Потом погасли последние ракеты. Город лежал до краев наполненный огнями и весельем.

Дрогнула гитарная струна, и голоса тихо, но дружно повели песню:

—«Теплый ветер с юга, развезло дороги, и на Южном фронте оттепель опять...»

Город Москва, в котором мы живем, в котором работаем, который любим...

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А06268. Подписано к печати 23/V 1964 года. Формат бумаги 82×108$^1/_{16}$
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 17,5
Тираж 28200 экз. Заказ 3199

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, Проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

«АЛЕКСАНДР УЛЬЯНОВ»

Сценарий Л. Горина, С. Семенова.
Режиссер Н. Левицкий.
Оператор А. Климов.
Художник В. Покровский.
Звукооператор Г. Гудков.
«Леннаучфильм», 1963





1 — А. Ульянов
2 — самодельная лаборатория Саши Ульянова в кухне дома Ульяновых в Симбирске
3 — Саша и Аня Ульяновы
4 — последняя страница программы А. Ульянова и его подпись
5 — Шлиссельбургская крепость, где был казнен Ульянов
6 — тюрьма Трубецкого бастиона





...ной силой народнаго про...
...авительство тѣмъ легче
...ю неизбѣжность и законно...
...вленія, тѣмъ скорѣе созна...
...ое безцѣліе и необходим...
...ступокъ.

Александръ Ульяновъ

21 Марта 1887 г.

